

E F O T O T H E K

H J A H R E

S C S

100

D E P O S I T I  
D O N E E N



Herausgegeben von Jens Bove,  
Simone Fleischer und Agnes Matthias

Sandstein Verlag

W F O T O T H E K  
H J A H R E  
S C 1 0 0  
T D E P O S I T I  
D O N E N

# S I Z I U H E N R U S T A I Z H

- 6  
**Grußwort**  
Katrin Stump
- 7  
**Grußwort**  
Anna Gripp
- 8  
**100 Jahre – 100 Positionen**  
Die Deutsche Fotothek als  
*Archiv der Fotografen*  
Jens Bove  
Agnes Matthias
- 20  
**Alles fürs Auge!**  
Zur Geschichte der  
Deutschen Fotothek  
Simone Fleischer
- 32  
**100 POSI  
TIONEN**
- 573  
**Bestandsinformation**
- 592  
**Publikationen**
- 598  
**Ausstellungen**
- 600  
**Impressum**

# 100 JAHRE — 100 POSITIONEN

Die Deutsche Fotothek als *Archiv der Fotografen*

Jens Bove | Agnes Matthias

100 Jahre Deutsche Fotothek sind 100 Jahre Entwicklung und Veränderung: 1924 als Sächsische Landesbildstelle gegründet, haben Namen und Standorte gewechselt, Erwerbungs- und Sammlungsprofile wurden geschärft, Funktionen und Aufgaben haben sich mit neuen inhaltlichen und technischen Anforderungen gewandelt. Heute steht die Deutsche Fotothek mit dem *Archiv der Fotografen* für die Sicherung und Aktivierung von bedeutenden Zeugnissen der analogen und digitalen Fotografie durch Online-Präsentation, Ausstellungen und Publikationen. Sie versteht sich als Ort für die Bewahrung, Erforschung und Vermittlung des fotografischen Erbes in Deutschland. Das Jubiläum wird 2024 mit zahlreichen Ausstellungen und Veranstaltungen gefeiert; der Wunsch, etwas zu schaffen, das über das Jahr hinaus Bestand hat, ist Motivation für diese Publikation. *100 Jahre – 100 Positionen* bietet einen reich illustrierten Zugang zur Sammlung der Deutschen Fotothek mit Fokus auf dem *Archiv der Fotografen*. 100 fotografische Handschriften werden mit Texten und Bildstrecken ausführlich vorgestellt, um Einblick in das Werk von Fotograf:innen zu geben, deren Archive sich als Vor- und Nachlässe in Dresden befinden. Die Auswahl zeigt das breite Spektrum dessen, was Fotografie ist: Dokumentation, Kunst, Reportage, Werbung, Forschung oder Experiment. Zugleich veranschaulicht sie die bewegte Sammlungsgeschichte. Die Positionen werden, 1926 beginnend, nach Zugangsjahr präsentiert, sodass sich die Entwicklung der Sammlung und die Herausbildung inhaltlicher Schwerpunkte zu bestimmten Zeiten und nicht zuletzt ein Ausblick auf Zukünftiges darin widerspiegeln. Langfristige erwerbungsstrategische Überlegungen werden ebenso ablesbar wie das zufallsbedingte glückliche Momentum. Diese Systematik wider die Chronologie der Entstehung der Fotografien ermöglicht überraschende und assoziationsreiche Bildbegegnungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Ost und West, zwischen Nah und Fern, zwischen den fotografischen Genres, zwischen professioneller Fotografie und dem Amateurbereich, zwischen bekannten Namen und lohnenden Entdeckungen. Ein Dresdner Fotograf des späten 19. Jahrhunderts wie Freimund Edlich trifft unmittelbar auf Matthias Blumhagen, Jahrgang 1951, der augenzwinkernd als »letzter Fotograf des 18. Jahrhunderts« beschrieben wurde. Erasmus Schröters gesellschaftskritische

Beobachtungen des DDR-Alltags stoßen direkt auf Rudi Meisels zeitgleich entstandene Momentaufnahmen aus dem Ruhrgebiet; die kühle, neusachlich inszenierte Produktwelt der 1930er-Jahre eines Hein Gorny auf Barbara Metselaar Bertholds Bilder der 1980er-Jahre voll emotionaler Intensität. Die verschiedenen fotografischen Genres fügen sich zu einem abwechslungsreichen Bildparcours durch 150 Jahre Fotografiegeschichte: Klassiker der Dresdner Fotografie wie Walter Hahn oder Richard Peter sen. treffen auf Modefotografinnen wie Evelyn Krull und Susan Lamer oder auf Werbeaufnahmen von Christian von Alvensleben und Jacques Schumacher. Engagierte Bildjournalist:innen wie Fritz Eschen, Martin Langer und Gaby Sommer begegnen Jazzporträts von Matthias Creutziger oder Architekturfotografien von Reinhard Wolf, die Bordfotografien von Oswald Lübeck und Franz Grasser kontrastieren mit Tierfotografien von Käthe Hecht und Rudolf Zimmermann oder Bühnenotos von Abraham Pisarek und Ursula Richter. Den Werken berühmter Exponenten ost- und westdeutscher Autorenfotografie wie Christian Borchert, Norbert Vogel, Jürgen Matschie, Burkhard Jüttner und Dirk Reinartz werden bewusst Neuentdeckungen wie Michael Tank, die radikal subjektive Fotokunst von Peter Ursinus oder das jüngst wiederentdeckte Œuvre von Ingolf Thiel an die Seite gestellt. Ergänzt um eine umfassende Chronologie, um Informationen zu Art und Umfang der Archive der ausgewählten 100 Fotograf:innen sowie zu Ausstellungs- und Publikationsaktivitäten der Deutschen Fotothek will diese Publikation dazu beitragen, eines der größten deutschen Bildarchive, einen gewaltigen, stetig anwachsenden Bildspeicher für bereits mehr als sieben Millionen Fotografien, pars pro toto als essenziellen Bestandteil des kollektiven visuellen Gedächtnisses erlebbar zu machen.

<sup>1</sup> Vgl. den Text von Simone Fleischer in diesem Band, S. 20–30. Wolfgang Hesse: Kontinuitäten und Brüche in den Sammlungen der Deutschen Fotothek, in: Bibliotheken, Bücher und andere Medien in der Zeit des Kalten Krieges (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, Bd. 40), hg. von Peter Vodosek/Wolfgang Schmitz, Wiesbaden 2005, S. 173–196. <sup>2</sup> Eine detaillierte

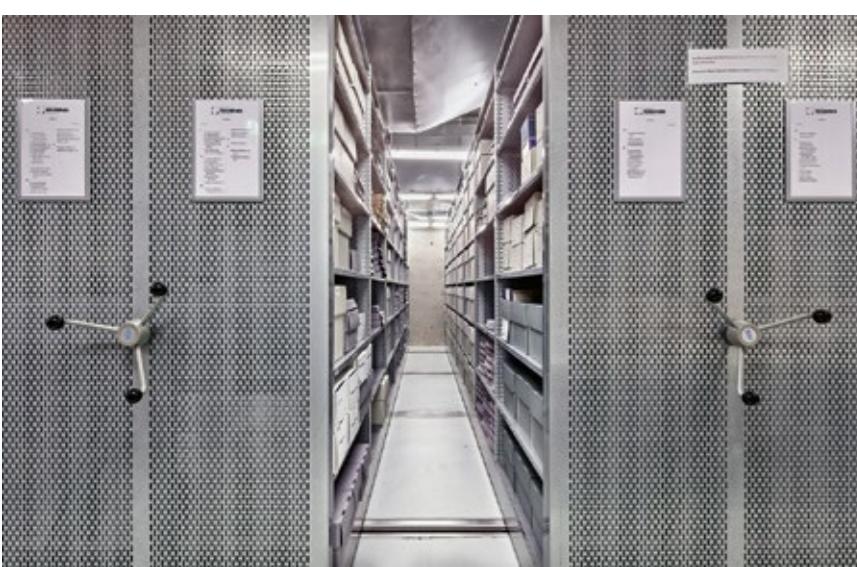
Darstellung findet sich in: Karolin Schmahl: Bildpolitik. Erwerbungs- und Erschließungsstrategien der Deutschen Fotothek, in: Arbeiter | Kultur | Geschichte. Arbeiterfotografie der Weimarer Republik in Museum (Bauwerke aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde, Bd. 37), hg. von Wolfgang Hesse/Holger Starke, Leipzig 2017, S. 411–436.



## Vom Motiv zur Fotografie

ervorgegangen aus der 1924 gegründeten Sächsischen Landesbildstelle, einer Institution zur Versorgung von Bildungseinrichtungen mit Lehrmitteln, seit 1956 den Namen »Deutsche Fotothek« führend, hat sich das ab 1983 zur heutigen Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) gehörende Bildarchiv von einem lokalen Präsenzarchiv zu einer der bedeutendsten Einrichtungen ihrer Art in Europa entwickelt.<sup>1</sup> Im Portal [www.deutschefotothek.de](http://www.deutschefotothek.de), das mittlerweile jährlich mehr als 500 000 Besucher:innen verzeichnen kann, sind heute rund 2,4 Millionen Aufnahmen aus dem eigenen Bestand sowie aus den Sammlungen zahlreicher Partnerinstitutionen online und frei zugänglich recherchierbar. Der Aufbau der Sammlung ist in den zurückliegenden Jahrzehnten konsequent vorangetrieben worden, die Art und Weise des Bestandsaufbaus jedoch war mehrfach grundlegenden Veränderungen unterworfen. Insbesondere das Verhältnis von eigener Aufnahmetätigkeit, die bis ins Jahr 1926 zurückreicht, zur vermehrten Übernahme externer Bestände ab den 1980er-Jahren hat eine starke Wandlung bis hin zur weitgehenden Einstellung der eigenen Dokumentationstätigkeit erlebt. Der rasante Wandel gerade der vergangenen

Jahre ist das Ergebnis einer seit 2004 konsequent vorangetriebenen Bestandsdigitalisierung einerseits und einer veränderten Sammlungspolitik andererseits.<sup>2</sup> Letztere fokussiert heute zum einen auf Archive von Akteur:innen der Fotografie, den eingangs benannten »Positionen«, wobei dieser Ansatz retrospektiv auch den Blick auf die historischen Sammlungsbestände verändert, wenn etwa der erste angestellte Fotograf der Fotothek, Walter Möbius, heute als Bildautor mit eigener Handschrift gilt und nicht mehr allein als Produzent von Bildmotiven. Vor allem aber ist das fotografische Bild, das vormals schlicht als visueller Beleg architektonischer, bildkünstlerischer oder technischer Artefakte und historischer Ereignisse befragt wurde, zum eigenständigen Gegenstand innerhalb eines interdisziplinär ausgerichteten Forschungsfelds geworden, das Methoden und Fragestellungen der Bildwissenschaft, Fototherorie, Kunstgeschichte, Geschichte, Soziologie und Ethnologie umfasst. Fotografien als eigenständige Objekte zu betrachten, ist nicht zuletzt auch eine Reaktion auf den grundlegenden Medienwandel, der die analoge Fotografie zu einem von Verlust bedrohten Kulturgut werden lässt: Negative, Diapositive und fotografische Abzüge haben vielerorts ihre Funktion verloren, Pressearchive und private Bildarchive werden aufgelöst; Festplatten, Datenbanken und Clouds sind die Speicher immaterieller, digitaler Bilder. An der Wende von der analogen zur digitalen Fotografie droht die Vernichtung bedeutender Zeugnisse der



Positivarchiv der Deutschen Fotothek, 2023 (Foto: Christian Schmidt)

über 180-jährigen Geschichte des Mediums. Angesichts dieser Gefahr zählen die Erhaltung, die fachgerechte Archivierung und die Präsentation der Lebenswerke deutscher Fotograf:innen derzeit zu den wichtigsten Aufgaben von Gedächtnisinstitutionen wie der Deutschen Fotothek. ●● Bereits 2012 entwickelte die Deutsche Fotothek gemeinsam mit der Stiftung F. C. Gundlach in Hamburg mit dem *Archiv der Fotografen* eine Perspektive für eine verlässliche und dauerhafte Zukunft von Fotograf:innenarchiven jenseits einer damals noch in weiter Ferne scheinenden, auf Bundesebene angesiedelten Großinstitution, wie sie nun für Düsseldorf in Planung ist. Das Konzept umfasst nicht nur Beratung zu Erhalt, fachgerechter Archivierung und Präsentation fotografischer Werke und Nachlässe, sondern auch eine virtuelle Plattform auf der Website der Deutschen Fotothek, auf der über die eigene Sammlung hinaus auch Bestände zahlreicher Partnereinrichtungen präsentiert werden.<sup>3</sup>

## Bewahren und Erschließen

Or allem aber ist das *Archiv der Fotografen* ein physischer, an der Deutschen Fotothek in Dresden angesiedelter Ort zur Bewahrung von bedeutenden Fotograf:innenarchiven. Die Akquise erfolgt gemäß definierter Erwerbungskriterien. Viele der einer Entscheidung für oder gegen die Übernahme eines fotografischen Nachlasses zugrunde liegenden Kriterien sind naturgemäß weich, und sie unterliegen stetiger Veränderung. Im Fokus stehen deutsche oder in Deutschland tätige Fotograf:innen von nationaler Bedeutung – aufgrund ihres individuellen künstlerischen oder fotografiegeschichtlichen Rangs, wegen des dokumentarischen Wertes ihres Œuvres oder infolge ihrer gattungs- oder genrespezifisch exemplarischen Bedeutung. Die Relevanz eines Nachlasses für künftige Forschung kann in Kenntnis oder Prognose kurz- oder mittelfristig wirksamer Trends beurteilt werden, doch objektivierbare Aussagen über den langfristigen Stellenwert fotografischer Konvolute sind vorab letztlich nicht zu leisten. ●● Die Praxis zeigt, dass

Archive mitunter erst Jahrzehnte nach ihrer Erwerbung in den Fokus wissenschaftlicher Aufmerksamkeit rücken. Beispielhaft genannt seien hier die in den 1980er-Jahren aufgrund politischer Vorgaben von der Deutschen Fotothek erworbenen, damals jedoch kaum erschlossenen Nachlässe von Arbeiterfotografen wie Kurt Beck, Hans Bresler und Erich Meinhold. Die in der KPD-nahen Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands aktiven Amateurfotograf:innen hielten im Aufbruch der Medienmoderne während der 1920er-Jahre erstmals ihr beengtes Lebensumfeld und den Kampf der Arbeiterbewegung fest. Erst im Rahmen des DFG-Projekts *Das Auge des Arbeiters. Untersuchungen zur proletarischen Amateurfotografie der Weimarer Republik am Beispiel Sachsen* des Instituts für Sächsische Geschichte und Volkskunde in Dresden wurden diese und weitere Bestände zur Arbeiterfotografie in Sachsen unter Beteiligung der Deutschen Fotothek von 2009 bis 2012 digitalisiert, erschlossen sowie unter fotohistorischen und sozialgeschichtlichen Leitfragen erforscht. Neben zwei Tagungen und zahlreichen Veröffentlichungen mündete das Projekt in die Wanderausstellung *Das Auge des Arbeiters*, die 2015 auch im Stadtmuseum Dresden zu sehen war.<sup>4</sup> Resultierend aus dem Projekt waren die bis zu ihrer Digitalisierung vollkommen unbekannten Aufnahmen Hans Breslers aus der Deutschen Fotothek 2011 in einer großen Retrospektive zur Arbeiterfotografie in Madrid zu sehen sowie in der Ausstellung *Subjective Objective. A Century of Social Photography* in New Jersey. Inzwischen zählen sie zum Kanon der internationalen Arbeiterfotografie.<sup>5</sup> ●● Der ebenfalls in der Dresdner Ausstellung vertretene Fotograf und Bildjournalist Richard Peter sen. hatte seine fotografische Tätigkeit in den 1920er-Jahren auch als Arbeiterfotograf begonnen, gelangte dann aber vor allem durch seine Aufnahmen des im Zweiten Weltkrieg zerstörten Dresden zu internationalem Ansehen. Im Rahmen eines Programms der Kulturstiftung des Bundes und der Kulturstiftung der Länder zur Konservierung und Restaurierung von gefährdetem mobilem Kulturgut (KUR) konnte der gesamte Nachlass digital gesichert und in der Bilddatenbank der Deutschen Fotothek publiziert werden. Seither wurden neben einer Dissertation zu seinem berühmtesten Bildband *Dresden – eine Kamera klagt an* zahlreiche Aufsätze und Beiträge zu unterschiedlichsten Aspekten seines fotografischen Schaffens sowie eine Monografie publiziert, außerdem eine umfangreiche Ausstellung mit Begleitpublikation erarbeitet.<sup>6</sup> ●● Auch die von der Zeit-Stiftung geförderte Erschließung des Nachlasses von Christian Borchert in den Jahren 2003 und 2004 veranschaulicht, dass die digitale Verfügbarkeit von Bildbeständen sowohl Grundvoraussetzung für Quellenarbeit als auch Motor für vielfältige Forschungsfragen ist. Mittlerweile hat die Deutsche Fotothek vier Monografien herausgegeben, seine Familienporträts wurden allein in den vergangenen 15 Jahren in zwölf Ausstellungen gezeigt, zudem war Borchert Gegenstand eines von der Volkswagen-Stiftung geförderten Forschungsprojekts, das 2020 schließlich in der großen Retrospektive *Christian Borchert. Tektonik der Erinnerung* mündete.<sup>7</sup> ●● Aktuell artikuliert sich ein steigendes, auch internationales Interesse am Werk von Wolfgang G. Schröter, Pionier der Farbfotografie in der DDR, der beruflich eng mit dem VEB Film- und Chemiefaserwerk Agfa Wolfen verbunden war. 2014 wurden



portunabhängige Recherchen und Zugriffe ist. Neben einer quantitativen Steigerung der bearbeiteten Mengen haben sich seither vor allem die Parameter der inhaltlichen Erschließung und Katalogisierung verändert, um dem vollzogenen Wandel im Selbstverständnis der Fotothek von einer Motiv-

3 Zu Strategien und Zielen vgl. auch: Jens Bove/Karin Schmahl: Fotografische Nachlässe. Sammlungs- und Aktivierungsstrategien am Beispiel des Archivs der Fotografen in der Deutschen Fotothek, in: Zeithistorische Forschungen (2015), Nr. 2, S. 336–334 [Online-Ausgabe]. Zu Konzept und Gründung des *Archivs der Fotografen* vgl. auch: Jens Bove/Sebastian Lux: Zukunft für Fotografenarchive. Das *Archiv der Fotografen* in der Deutschen Fotothek, in: Der Gang der Dinge. Welche Zukunft haben photographische Archive und Nachlässe?, hg. von Christiane E. Fricke für die Deutsche Gesellschaft für Photographie (DGPh), Oldenburg 2014, S. 15–23. 4 Vgl. Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Erforschung, Erschließung und Erhaltung sozialdokumentarischer Fotografie zwischen 1920 und 1960, Tagungsband, hg. von Wolfgang Hesse, Leipzig 2012; Das Auge des Arbeiters. Arbeiterfotografie und Kunst um 1930, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Zwickau/Käthe Kollwitz Museum, Köln/Stadtmuseum Dresden, hg. von Wolfgang Hesse, Leipzig 2014. 5 A Hard, Merciless Light. The Worker Photography Movement, 1926–1939, Ausst.-Kat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 2011; Subjective Objective. A Century of Social Photography, Ausst.-Kat. Zimmerli Art Museum at Rutgers University, New Jersey 2018. 6 1945 – Köln und Dresden. Fotografien von Hermann Claes und Richard Peter sen., Ausst.-Kat. LVR-LandesMuseum Bonn/Stadtmuseum Dresden, hg. von LVR-LandesMuseum Bonn/Deutsche Fotothek/Stadtmuseum Dresden, Bonn 2015. 7 Vgl. das Ausstellungsverzeichnis in diesem Band, S. 598–599. 8 Vgl. z. B. die Ausstellung Fortschritt als Versprechen. Industriefotografie im geteilten Deutschland im Deutschen Historischen Museum Berlin, 2023. 9 Vgl. Ausstellungsverzeichnis (wie Anm. 7). 10 Vgl. Budapest. The First Golden Age. Stereograms and Postcard Images from the Collections of Fortepan and Deutsche Fotothek, Ausst.-Kat. Ungarische Nationalgalerie Budapest 2023.

# ALLES FÜRS ALLES!

## Zur Geschichte der Deutschen Fotothek

Simone Fleischer

18. März 1924 Gründung des Sächsischen Landesverbands zur Förderung des Bild- und Filmwesens e. V. in Chemnitz 8. Oktober 1924 Verordnung zur Errichtung einer Sächsischen Landesbildstelle 6. November 1924 Unterzeichnung einer Vereinbarung zwischen dem Sächsischen Ministerium für Volksbildung und dem Landesverband 7. Juni 1925 Umzug nach Dresden in die Große Meißner Straße 15 1926 Umzug in die ehemalige Tierärztliche Hochschule Dresden, Zirkusstraße 38 1. April 1926 Einstellung von Walter Möbius als Fotograf der Sächsischen Landesbildstelle 31. März 1931 Auflösung des Vereins 1. April 1931 Überführung der Sächsischen Landesbildstelle in eine rechtsfähige Stiftung

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte sich die Fotografie zu einem Medium entwickelt, das im Alltag, in der Unterhaltungskultur, in Magazinen und im Publikationswesen längst angekommen war. In den 1920er-Jahren entdeckten, nach anfänglicher Skepsis, auch engagierte Pädagog:innen das Potenzial der Fotografie für schulische und bildungspolitische Zwecke. Die Einrichtung von Bildstellen als Vermittler geeigneter und geprüfter Aufnahmen für den schulischen Unterricht war die logische Konsequenz, so auch in Sachsen, wo sich eine Gruppe von Lehrer:innen zusammenfand, die, den Zielen der Lichtbildbewegung verpflichtet, am 18. Mai 1924 in Chemnitz den Sächsischen Landesverband zur Förderung des Bild- und Filmwesens e. V. gründete. Die anfänglichen Ziele des Verbands lassen sich, wenngleich nicht ganz ohne Vorarbeit anderer Initiativen, dennoch wohl am treffendsten als Grundlagenarbeit auf dem noch jungen Gebiet des Einsatzes fotografischer Projektionsmedien im schulischen Kontext bezeichnen.<sup>1</sup> So war die »Einführung seiner Mitglieder in das Wesen von Bild und Film sowie in den Gebrauch der zu ihrer Anwendung nötigen technischen Hilfsmittel« ebenso Arbeitsziel des Vereins wie die Gründung affilierter Bildstellen in Städten und Gemeinden, mit deren Leitern »allgemeine methodische und organisatorische Grundsätze« erarbeitet werden sollten. Darüber hinaus war das »Hinwirken auf die Errichtung einer staatlichen Landesbildstelle« zentrales Anliegen des Vereins.<sup>2</sup> Vom Freistaat getragen, sollte sie als vermittelnde Stelle aller, auch gesetzlich zu regelnder Belange der schulischen Lichtbildarbeit in

Sachsen fungieren. Der aus heutiger Sicht sicher wichtigste und weitsichtigste in der Satzung verankerte Punkt aber war das »Einrichten und Unterhalten eines Bildarchives (Landesbildstelle) mit Bildern und Filmen«, in dem in Zusammenarbeit mit Einrichtungen der Denkmalpflege, Museen sowie mit »Berufs- und Liebhaberphotographen« Lichtbilder und Abzüge von »im Land vorhandenen Negativen« zusammengeführt werden sollten. Ergänzt werden sollte dieser Bestand durch einen »Verleihstock von Bildern und Filmen im Dienste der Schulen und volksbildenden Einrichtungen«.<sup>3</sup> Es ist stark zu vermuten, dass der Vorschlag zur Einrichtung eines fotografischen Bildarchivs nicht unwe sentlich auf Idee und Initiative des Gründungsmitglieds und Vorstandsvorsitzenden Fritz Schimmer (1882–1967) zurückging. Der promovierte Zoologe und passionierte Hobbyfotograf sollte in den folgenden Jahren zum treibenden Motor des Bildstellenwesens in Sachsen und darüber hinaus werden. Schon im ersten halben Jahr nach Gründung gelang ihm ein erster entscheidender Schritt zur Erfüllung der Vereinsziele. Mit der Anordnung der Einrichtung einer Geschäftsstelle des Landesverbands unter dem Namen Sächsische Landesbildstelle durch das Volksbildungministerium am 8. Oktober 1924 wurden für ein dauerhaftes staatliches Engagement erste entscheidende Weichen gestellt.<sup>4</sup> Einen Monat später, am 6. November 1924, wurde ein Vertrag unterzeichnet, in dem sich die schon in der Vereins satzung formulierten Aufgaben wieder fanden: Beratung in »allen Fragen der Verwendung des stehenden und laufenden Lichtbildes« für Ministerium und Bildungseinrichtungen, Einrichtung von Bezirksbildstellen sowie Sammlung von »Bildern und Filmen, namentlich solcher, die die Kenntnis der Heimat vermitteln«.<sup>5</sup> Der Landesverein fungierte fortan als rechtlicher Träger der Sächsischen Landesbildstelle, die das operative Geschäft übernahm, während er selbst beratende Funktion hatte und Netzwerkarbeit in der sächsischen Lehrerschaft betrieb.<sup>6</sup> Die Geschäftsstelle unterstand dem Volksbildungministerium, das für den Unterhalt finanzielle Beihilfen bereitstellte.<sup>7</sup> Anfänglich in Schimmers Privatwohnung in Chemnitz, »in einem 12 Quadratmeter großen Abstellraum«,<sup>8</sup> untergebracht, zog die Bildstelle im Juni 1925 nach Dresden,<sup>9</sup> zunächst in die Große Meißner Straße, binnen Jahresfrist in angemessene Räumlichkeiten in der Zirkusstraße.<sup>10</sup> Nicht ohne Stolz schrieb Schimmer im *Bildwart*,

dem Publikationsmedium der Lichtbildbewegung: »Wir atmen, als wir aus unseren kleinen drei Räumen in Dresden-Neustadt in dieses helle, uns froh und arbeitsfreudig stimmende Heim einzogen, wirklich auf [...].«<sup>11</sup> Wesentlicher Bestandteil der nun im Auftrag des Ministeriums gestalteten und zentral koordinierten schulischen Lichtbildarbeit im Freistaat war die Arbeit am Bild, sollten die Schulen doch mit geeignetem und geprüftem Bildmaterial versorgt werden. Der Aufbau einer Sammlung, aus der heraus Bildreihen zusammengestellt und verliehen, aber auch einzelnen Anfragen Genüge getan werden konnte, war Grundlage aller Aktivitäten. Schon früh dachte Schimmer in diesem Punkt im großen Maßstab. Allein auf das Angebot von Lichtbildverlagen, deren Motivspektrum den allgemeinen Bedarf zwar hätte abdecken können, das ästhetisch und technisch aber nicht selten unbefriedigend war, konnte und wollte er sich nicht verlassen.<sup>12</sup> Seine Vorstellung einer adäquaten Sammlung formulierte er 1927 als ein »Deutsche[s] Bildmuseum[«], das nach dem Vorbild der deutschen Bibliothek nichts zutun hätte, als das ungeheure photographische Urkundenmaterial Deutschlands [gemeint sind Negative, A. d. V.] wissenschaftlich zu sammeln und systematisch zu katalogisieren«.<sup>13</sup> Wohl wissend, dass diese Vision nur schwer zu verwirklichen wäre, hielt er dennoch an der Idee einer systematischen Bildersammlung fest und suchte sie in der Landesbildstelle mit den zur Verfügung stehenden Mitteln umzusetzen. Es wurde ein Negativarchiv eingerichtet, in dem aktiv fotografische Bildzeugnisse gesammelt wurden. Einerseits diente dieses Archiv ganz praktisch als ergänzendes Motivreservoir für die Lichtbildsammlung, aus der heraus Diareihen zusammengestellt wurden, die von Schulen und Bezirksbildstellen angekauft oder ausgeliehen werden konnten. Andererseits ging der Ausbau des Archivs in seiner systematischen landeskundlichen Anlage weit über die Bedürfnisse pädagogischer Lichtbildarbeit hinaus. In den ersten zweieinhalb Jahren wuchs die Sammlung, vorrangig durch Ankauf und durch im Auftrag der Bildstelle entstandene Fotografien, auf »über 6 000 eigene, wertvolle Aufnahmen der besten Photographen des Landes«<sup>14</sup> an. Darüber hinaus versprach die Einrichtung einer eigenen fotografischen Werkstatt noch mehr Flexibilität sowohl im Produzieren geeigneter Motive als auch für die weitere Auswertung der Aufnahmen. Nach eigener Aussage wartete Schimmer »zwei volle Jahre«, bevor ihm ein geeigneter Kandidat für den Posten eines Hausfotografen empfohlen wurde:<sup>15</sup> Walter Möbius (1900–1959), gelernter Fotograf und Xylograf, gerade 26 Jahre alt, wurde am 1. April 1926 eingestellt. In den folgenden 33 Jahren prägte er den Sammlungsbestand mit rund 100 000 eigenen Aufnahmen wie kaum ein Zweiter. Seine Einstellung markierte den Beginn einer professionellen Fotowerkstatt, mit der die Landesbildstelle über den Bestandsaufbau hinaus mit ihrem Archiv aktiv arbeiten und die gesammelten Aufnahmen für eigene Zwecke und die der Kundschaft dienstbar machen konnte.<sup>16</sup> Ende des Jahrzehnts war die Belegschaft auf rund 20 Personen angewachsen und die Landesbildstelle zu einer höchst erfolgreichen Einrichtung geworden.<sup>17</sup> Die Mitgliederzahl des Vereins stieg ebenso stetig wie der Leihbetrieb für Dias und Filme. Durch Beratung und Lehrgänge wurden immer mehr Schulen in die Lage versetzt, das Lichtbild gewinnbringend in den Unterricht einzubinden. In erfolgreicher Zusammenarbeit



Der vorliegende Text basiert auf Vorarbeiten von Marc Rohrmüller, dem ich an dieser Stelle dafür danke.  
1 Vgl. Fritz Schimmer: Die sächsischen Bildstellen, in: *Der Bildwart* 5 (1927), Nr. 4/5, April/Mai, S. 211–229, hier S. 212.  
2 Alle Zitate aus: Satzung des Sächsischen Landesverbands zur Förderung des Bild- und Filmwesens e. V., hier zit. nach: Fritz Schimmer: Der Sächsische Landesverband, in: *Der Bildwart* 2 (1924), Nr. 12, Oktober, S. 532–533, hier S. 532.  
3 Alle Zitate ebd.  
4 Verordnung über die Errichtung einer Sächsischen Landesbildstelle vom 8.10.1924, Verordnungsblatt des Sächsischen Ministeriums für Volksbildung, Nr. 20, Ausgabedatum: 16.10.1924, Dresden 1924, S. 92.  
5 Alle Zitate ebd.  
6 Schimmer hebt als nicht unwe sentlichen Vorteil dieser Konstellation hervor, dass die Trägerschaft der Geschäftsstelle durch den Verein den direkten Kontakt zur sächsischen Lehrerschaft sicherstellte. So konnten deren Bedürfnisse und Vorschläge unmittelbar Berücksichtigung finden; vgl. Schimmer, *Bildwart* 1927 (wie Anm. 1), S. 213.  
7 Vgl. Vereinbarung mit dem Ministerium für Volksbildung, 6.11.1924, zit. in: Fritz Schimmer: Denkschrift über die Verstaatlichung der Sächsischen Landesbildstelle, [Dresden] [1928], S. 1–2, Archiv Deutsche Fotothek.  
8 Zit. nach: [st.]: Sachsen »Bibliothek der Bilder«. Die Landesbildstelle besteht am 8. Oktober 1924, Sächsisches Tageblatt, Oktober 1949, Archiv Deutsche Fotothek.  
9 Vgl. Schimmer, Denkschrift 1928 (wie Anm. 7), S. 3.  
10 Vgl. [N. N.]: Aus Sachsen. Von der Sächsischen Landesbildstelle, in: *Sächsische Staatszeitung*, 7.10.1926, S. 4.  
11 Zit. nach: Schimmer, *Bildwart* 1927 (wie Anm. 1), S. 226.  
12 Vgl. Schreiben Fritz Schimmer an die Landesverwaltung Sachsen, Inneres und Volksbildung, Zentralverwaltung Bildung und Schule, 13.11.1945, Hauptstaatsarchiv Dresden (HStA), 11401 Landesregierung Sachsen, Ministerium für Volksbildung, Nr. 243, o. Bl.-Nr.  
13 Zit. nach: Schimmer, *Bildwart* 1927 (wie Anm. 1), S. 223.  
14 Zit. nach: ebd. S. 224.  
15 Vgl. Schreiben Fritz Schimmer, 13.11.1945 (wie Anm. 12), Zitat ebd.  
16 Vgl. 24. Mitteilungsblatt des Sächsischen Landesverbandes zur Förderung des Bild- und Filmwesens e. V. und der Sächsischen Landesbildstelle, April–Juni 1929, S. 6–7, HStA, 11150, Bezirksschulamt Pirna, Nr. 375, o. Bl.-Nr.

Fritz Schimmer, Gründungsdirektor der Sächsischen Landesbildstelle, um 1920  
(Foto: Sächsische Landesbibliothek)

Das Hauptgebäude der Tierärztlichen Hochschule Dresden in der Zirkusstraße, 1927 (Foto: Walter Möbius)



Blick in die von der Sächsischen Landesbildstelle organisierte Ausstellung *Fotografie der Gegenwart* im Lichthof des Neuen Rathauses, Dresden, 1929 (Foto: Sachsische Landesbildstelle)

mit dem Ministerium konnten einheitliche Richtlinien für die Bildstellenarbeit im Land entwickelt und umgesetzt werden. Nicht zuletzt wuchsen die Sammlungen der Bildstelle stetig an: 1928 umfasste das Negativarchiv rund 12 000 Aufnahmen, die Lichtbildsammlung über 25 000 Dias in 1300 Lichtbildreihen, darüber hinaus standen 120 Filme mit einer Gesamtlänge von über 90 000 Metern aus den unterschiedlichsten Wissensgebieten zur Verfügung.<sup>17</sup> Neben der ursprünglichen Klientel der Pädagog:innen hatte sich die Kundschaft längst um Wissenschaftler:innen, Behörden, interessierte Laien und neuerdings auch Verlage erweitert, sodass die Aufnahmen der Landesbildstelle nun zunehmend auch für Publikationen angefragt wurden.<sup>18</sup> Mit der Erweiterung der Räumlichkeiten in der Zirkusstraße ging 1929 auch die Einrichtung eines Vortrags- und Vorführsaals einher, der regelmäßige Veranstaltungen erlaubte.<sup>19</sup> Zudem trat sie mit Ausstellungen und eigenen Buchprojekten an die Öffentlichkeit.<sup>20</sup> 1929 war sie Gastgeberin und Mitorganisatorin der 10. Deutschen Bildwoche, dem maßgeblichen landesweiten Kongress der Lichtbildbewegung, mit der auch die Ausstellung *Fotografie der Gegenwart*, eine Zusammenstellung des Museum Folkwang Essen zu aktuellen fotografischen Entwicklungen, im Lichthof des Dresdner Rathauses verbunden war.<sup>21</sup> Die äußerst öffentlichkeitswirksame Durchführung der Bildwoche zählte sicher zu

den bedeutendsten Ereignissen der ersten Jahre. ● ● Trotz dieses Erfolgs gestalteten sich die Rahmenbedingungen infolge der Weltwirtschaftskrise seit Anfang der 1930er-Jahre zunehmend schwieriger. Die staatliche finanzielle Unterstützung geriet immer mehr ins Wanken, zudem zwang der jederzeit kündbare Vertrag zwischen Landesverband und Ministerium in dieser Lage zum Handeln.<sup>22</sup> Fritz Schimmer trieb daher vehement Gespräche mit den Entscheidungsträgern voran. Die von ihm und dem Verein ins Auge gefasste endgültige Verstaatlichung konnte jedoch nicht erreicht werden. Vielmehr wurden diverse Optionen diskutiert, von Gründung einer GmbH bis hin zur Anbindung der Landesbildstelle an die Stadt Dresden. Schließlich kristallisierte sich die Gründung einer Stiftung durch das Ministerium »als zweckmäßige, den ursprünglichen Absichten des Staates [...] und des Verbandes (Ziel der Verstaatlichung 1924) nahe kommende Organisationsform«<sup>23</sup> heraus. Zum 1. April 1931 wurde der Verein aufgelöst und »das bewegliche, aus Sammlungen, Ausstattungsstücken, Maschinen, Geräten usw. bestehende Eigentum [...] der rechtsfähigen Stiftung »Sächsische Landesbildstelle« übergeben.<sup>24</sup> Ihre Satzung regelte in Anlehnung an die früheren Regelungen die Aufgaben der Landesbildstelle und verankerte in Paragraph 3 die für das weitere Bestehen zentrale Verpflichtung des Ministeriums zur Bereit-

stellung der notwendigen finanziellen Mittel im Rahmen des Staatshaushalts.<sup>25</sup> Mit dieser Neuorganisation gelang der Landesbildstelle eine, wenn auch nur vorübergehende, Konsolidierung nach »einem der schwersten [Geschäftsjahre] seit Begründung«.<sup>26</sup>

● ● **1935** Umbenennung in Landesbildstelle Sachsen ● ●  
**1936** Überprüfung aller Mitarbeiter:innen für die Eignung zur Anstellung im Öffentlichen Dienst; politisch motivierte Entlassung von mindestens drei Mitarbeiter:innen ● ●  
**November 1936** Entlassung von Fritz Schimmer, Übernahme der Leitung durch Willy Passig ● ● **1937** Einrichtung einer Zentralbildstelle des Heimatwerks Sachsen in den Räumen der Landesbildstelle Sachsen ● ● **1939** Umzug in die Pillnitzer Straße ● ● **1944** Auslagerung von Beständen nach Dippoldiswalde und Gaußig ● ● **Februar 1945** Zerstörung der Geschäftsräume in der Pillnitzer Straße

In den nächsten Jahren blieb die finanzielle Situation, verstärkt durch die sich zusehends ändernden gesellschaftlich-politischen Verhältnisse, weiterhin angespannt. Skeptische Stimmen, vor allem aus dem Finanzministerium, stellten die finanzielle Unterstützung der Landesbildstelle zunehmend in Frage. Von »Bildungsluxus«<sup>27</sup> war nun die Rede, die Forderung nach Streichung aller Beihilfen, was einer Schließung gleichgekommen wäre, wurde spätestens ab 1932 offen diskutiert. Durch Zugeständnisse, äußerste Einschränkung und Entlassungen konnte das ebenso erfolgreich abgewendet werden wie die vom Finanzministerium erhobene Forderung, Fritz Schimmer als Leiter durch einen deutlich günstigeren Studienassessor zu ersetzen.<sup>28</sup> Hilfreich war in dieser Situation die ungebrochene Unterstützung aus dem Volksbildungsmi-

nisterium und der nicht zu leugnende Erfolg der Einrichtung, die eine wachsende Zahl an Ausleihen und damit verbunden erhebliche Einnahmen zu verzeichnen hatte.<sup>29</sup> ● ● Eine neue Situation trat 1934 mit der Gründung der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (RfdU, ab 1940 Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht, RWU) ein. In der damit verbundenen Neuordnung des Bildstellenwesens in Deutschland übernahm sie die zentrale Koordination schulischer Lichtbildarbeit. In den Bildstellen erfolgten in ihrem Auftrag Produktion und Vertrieb der Lehrmittel, wofür diese im Gegenzug finanzielle Beihilfen erhielten. Die RfdU war trotz ihres für die Volksbildung zentralen Aufgabengebiets und des propagandistischen Potenzials, das in ihrer Tätigkeit steckte, nicht dem Propagandaministerium unterstellt. Dank des zuständigen Ministerialrats im Reichserziehungministerium Kurt Zierold, der die RfdU als zuständige Stelle für Unterrichts- und Lehrmittel ganz bewusst unabhängig von Goebbels' Propagandaministerium und mit klarer Ausrichtung auf schulische Belange einrichtete, gelang eine erstaunliche Unabhängigkeit von politisch-propagandistischen Einflussnahmen.<sup>30</sup> Für die Bildstellen war dies ein Glücksfall, wenngleich es sie nicht völlig vor Eingriffen des Staates schützte. Für die Sächsische Landesbildstelle, 1935 in Landesbildstelle Sachsen (LBS) umbenannt, bedeutete dies wiederholte Versuche ministerieller Einflussnahme auf die Einrichtung, die 1936 mit einer Überprüfung aller Mitarbeiter:innen auf »nationalsozialistische Zuverlässigkeit« begann.<sup>31</sup> In der Folge kam es zu politisch motivierten Entlassungen: Die Sammlungsverwalterin Jaroslava Oberhel (1899–1987) wurde im Juni 1937 entlassen, da sie »nicht die Gewähr bietet, im Sinne des Nationalsozialismus zu wirken«.<sup>32</sup> Paul Kubot (1883–1969), seit 1935 Packer und Bote der Landesbildstelle, musste seinen Posten aufgrund kommunistischer Einstellung im selben Jahr räumen. Sein Sohn Hans (1911–1944), Filmpfleger in der LBS, stand unter Beobachtung, wurde jedoch nicht entlassen. Armin Schulze (Lebensdaten unbekannt), Bearbeiter des Kunstkatalogs, musste 1938 wegen weltanschaulicher Bedenken gehen.<sup>33</sup> Die jedoch einschneidendste Entlassung erfolgte bereits Ende 1936. Fritz Schimmer wurde wegen »politischer Unzuverlässigkeit« des Amtes entbunden und in den Schul-



Fotografische Werkstatt der Sächsischen Landesbildstelle Dresden, 1927 (Foto: Walter Möbius)

# VORBEREITERUNG

Die folgende Bildauswahl spiegelt die Vielfalt der Sammlung der Deutschen Fotothek auch hinsichtlich fotografischer Verfahren und Materialien wider. Träger von Negativen sind Glas und Kunststoff, Letzterer als Roll- oder Planfilm in unterschiedlichen Formaten. Diese werden nicht mit einzelnen Maßen ausgewiesen, sondern unter die drei Aufnahmeformate Kleinbild-, Mittel- und Großformat gefasst. Das Kleinbildformat misst  $3,6 \times 2,4$  cm, unter Mittelformat fallen alle Träger bis zu einer Größe von  $6 \times 9$  cm, alle größeren Abmessungen zählen zum Großformat. Bei den Fotopapieren reicht das Spektrum von Aluminuspapier über Kollodiumpapier, Silbergelatinepapier, C-Prints bis hin zu Inkjetprints. Bei den Abzügen ist jeweils das Blattmaß angegeben. Als Positive sind Auskopierverfahren, Vergrößerungen, das Autochromverfahren und Polaroid vertreten. Montagen von Negativen oder Abzügen sind kenntlich gemacht. Gehen Inkjetprints auf digitalisiertes analoges Filmmaterial zurück, wird dies ausgewiesen, ebenso, wenn es sich um einen Neuabzug handelt. Fotografien der jüngeren Zeit liegen unter Umständen nur als Digitalaufnahmen vor. Kursiv gesetzte Titel sind von den Fotograf:innen vergebene Titel.

Heutige Ortsnamen sind in Klammern hinter die historischen Bezeichnungen gesetzt. Ausführliche Informationen zu den Biografien der Fotograf:innen finden sich auf der Website der Deutschen Fotothek. Literatur wird in Kurzform nachgewiesen. Sofern diese nicht im Anhang aufgeführt ist, finden sich die kompletten Angaben ebenfalls auf der Website.

## AUTOR:INNEN

AK Adelheid Komenda  
AM Agnes Matthias  
AS Anne Spitzer  
AVW Annika-Valeska Walzel  
GF Georg Fricke  
IW Irina Williams  
JB Jens Bove  
JW Johannes Wolff  
KA Katharina Arlt  
KB Karolin Bove  
KD Kerstin Delang  
KDA Katja Dannowski  
MR Marc Rohrmüller  
MW Matthias Wenzel  
SF Simone Fleischer  
SL Sebastian Lux

10  
FÖSITI  
NEN

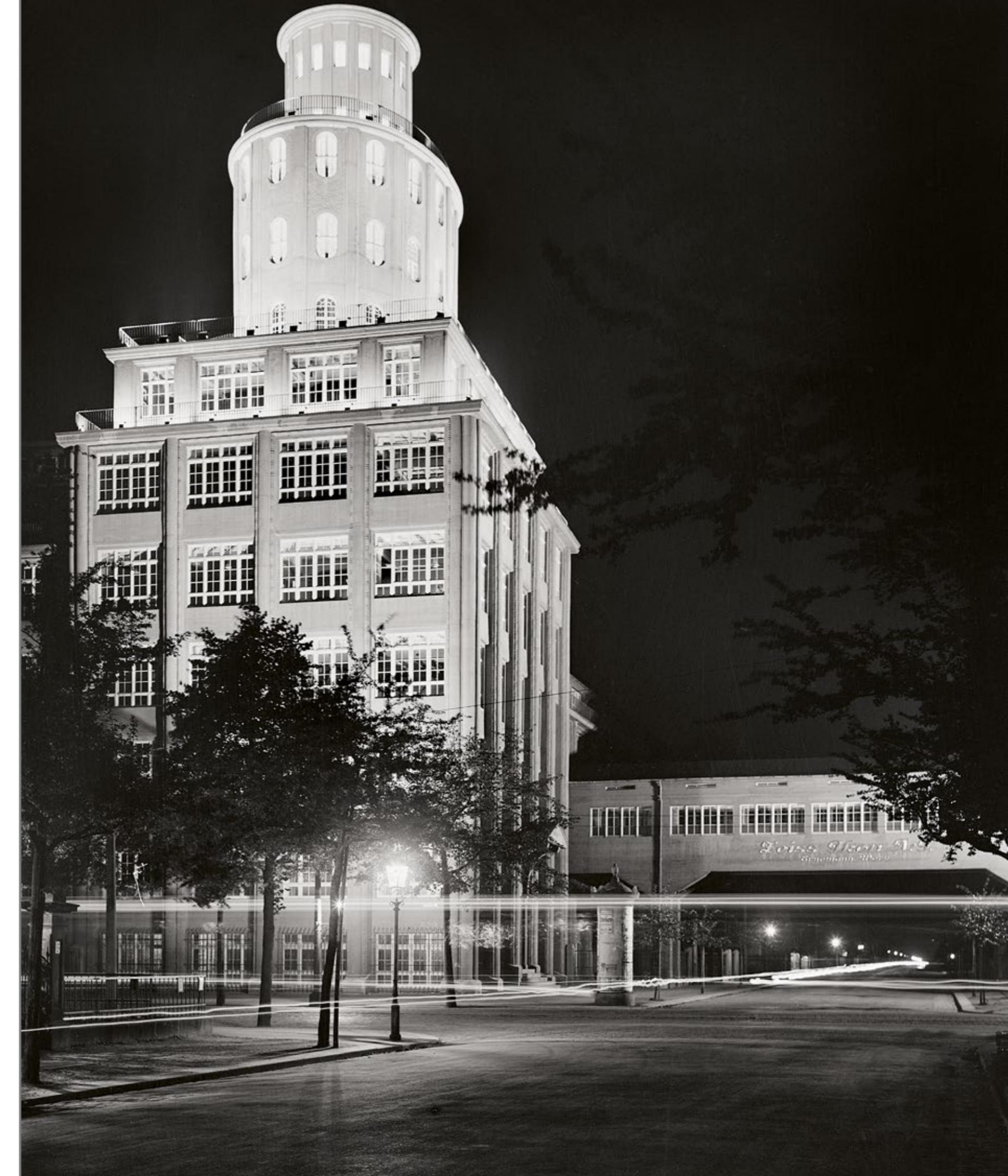
S  
U  
T  
O  
Σ  
H  
U  
F  
W  
A  
L

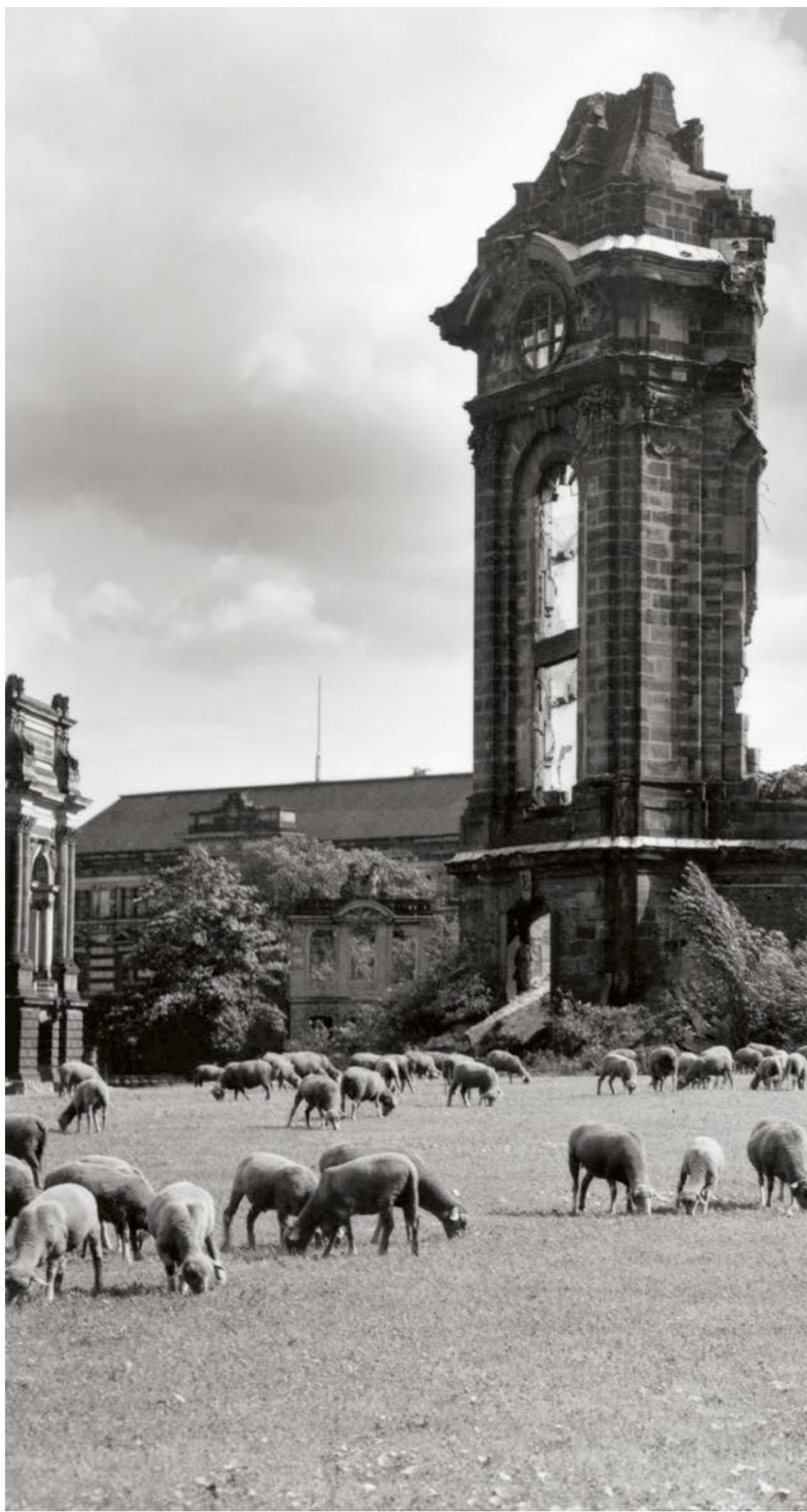
Mehr als 30 Jahre war Walter Möbius »Erster Fotograf« der Sächsischen Landesbildstelle und späteren Deutschen Fotothek. Zwischen 1926 und 1959 fertigte er rund 100 000 Aufnahmen; sie allein bildeten fast zwei Drittel des damaligen Negativarchivs. Seinen Fotografien verdankte die Landesbildstelle schon damals einen wesentlichen Teil ihres Ansehens, bis heute prägen sie den historischen Bestand aus der Frühzeit der Deutschen Fotothek. ● ● Seine Ausbildung zum Xylografen und Fotografen erfuhr Walter Möbius, am 29. Januar 1900 in Leuben bei Dresden geboren, bis 1918 zunächst in der Graphischen Kunstanstalt Gustav Bauer, dann bei Schönwolf und Plieninger. Anschließend war er als Betriebsfotograf beim Fotopapierhersteller MIMOSA in Dresden tätig. Am 1. April 1926 schließlich übernahm er die Stelle als Fotograf der Bildstelle, der er bis zu seinem frühen Tod am 9. März 1959 treu blieb. Für Fritz Schimmer, Direktor der Landesbildstelle, war die Anstellung eines versierten Fotografen von essenzieller Bedeutung für die Arbeit der Institution – in Walter Möbius, Berufsfotograf aus Leidenschaft, fand er denjenigen, mit dem er seine Vorstellung von »schönen wie sachlich treffenden photographischen Aufnahmen« (Fritz Schimmer, 1946) umsetzen konnte. Möbius entwickelte sich schnell zum Spezialisten für die sogenannte Landesaufnahme zur systematischen Erfassung von Kunst- und Kulturdenkmälern und geografisch bedeutsamer Landschaften. ● ● 1933 trat Möbius, seit 1927 Mitglied der SPD, wohl dem politischen Druck, der auch auf die Landesbildstelle ausgeübt wurde, nachgebend, der NSDAP bei. 1939 wurde er zur Wehrmacht eingezogen. Nach seiner Rückkehr im August 1945 ist ihm aufgrund seiner Parteizugehörigkeit die Rückkehr zur Landesbildstelle zunächst verwehrt worden. Stattdessen wurde er vom Rat der Stadt Dresden als Bauhilfsarbeiter eingesetzt. Zwar gelang es Fritz Schimmer, der Möbius als unersetzlich für den Wiederaufbau der Landesbildstelle ansah, ihn dafür freistellen zu lassen, doch zog sich eine endgültige Wiedereinstellung des Fotografen bis 1952, obwohl Schimmer und frühere SPD-Parteigenossen nicht müde wurden, Möbius' politische Unbedenklichkeit zu bestätigen. Doch war es nicht nur die Parteimitgliedschaft, die der Anstellung entgegenstand, sondern wesentlich auch die institutionell unsichere Zukunft der Landesbildstelle, die sich erst mit der Einrichtung der Landesfotothek Dresden 1951 löste. Zur Überbrückung erhielt Möbius wie andere Mitarbeiter:innen Werkverträge, sodass er in der unmittelbaren Nachkriegszeit federführend die Rückführung der ausgelagerten

Bestände und die Neueinrichtung der Fotowerkstatt übernehmen konnte. ● ● Schon bald fotografierte Möbius auch wieder. Die Landesaufnahme wurde erneut zu seinem zentralen Betätigungsfeld. Während umfangreicher Reisen dokumentierte er historische und zeitgenössische Architektur, aber auch die Auswirkungen des Krieges. Der Schwerpunkt lag dabei vorrangig auf Sachsen, doch führten ihn seine Reisen nicht selten weit über die Landesgrenzen hinaus. Schon in den 1930er-Jahren gelangten Aufnahmen aus Frankreich, Italien und den Karpaten, teils auf privaten Reisen entstanden, in den Bestand. Spätestens ab 1956, mit der Umbenennung und Neuorientierung als Deutsche Fotothek, hatte sich der Fokus auch innerhalb der dienstlichen Tätigkeit auf das gesamte deutsche Gebiet verschoben. Dies umfasste, vor dem Mauerbau, ebenso Reisen nach Westdeutschland, wie etwa 1957, als Möbius mit dem Auftrag der Dokumentation zeitgenössischer Architektur zwischen Düsseldorf und Stuttgart unterwegs war. Einen zweiten Schwerpunkt seiner Tätigkeit bildete die fotografische Aufnahme von Gemälden. Schon vor dem Krieg hatte Möbius die Kunstwerke vor allem der Gemäldegalerie Dresden, aber auch in der Ausstellung *Entartete Kunst* 1937 im Dresdner Rathaus fotografiert. In den 1950er-Jahren begann eine erneute intensive Zusammenarbeit mit den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. So war Möbius u.a. an der fotografischen Neuaufnahme der aus Russland zurückgekehrten Gemälde der Dresdner Galerie 1955 in Berlin maßgeblich beteiligt. ● ● Mit der mehrere Jahrzehnte andauernden, systematischen und ungewöhnlich vollständigen fotografischen Inventarisierung vor allem seiner Heimatstadt Dresden hat Möbius einen wesentlichen Bildkorpus in der Sammlung der Deutschen Fotothek geschaffen, der mit seinen reichhaltigen, kulturhistorisch bedeutsamen Motiven zu einer unverzichtbaren Quelle für Historiker:innen, Restaurator:innen und Kunsthistoriker:innen wurde. Dabei sind es nicht nur die Motive, sondern auch und vor allem die ästhetische Qualität seiner Aufnahmen, die weit über die reine Dokumentation hinausweisen. **KD/SF**

Feuerwerk am Neustädter Ufer, Dresden, 1937, Glasnegativ, Großformat  
Salzgasse mit Frauenkirche im Hintergrund, Dresden, 1928, Glasnegativ, Großformat  
Ernemann-Werke bei Nacht, Dresden, 1930, Glasnegativ, Großformat  
Ruine der Dresdner Frauenkirche mit Schafherde, 1957, Glasnegativ, Großformat  
Tagblatt-Turm, Stuttgart, 1957, Glasnegativ, Großformat  
Polizeipräsidium am Waidmarkt, Köln, 1957, Glasnegativ, Großformat







Er gilt als Meister der Naturbetrachtung, der es vermochte, mit geringem technischen Aufwand die Atmosphäre eines Ortes einzufangen: die Nuancen einer Landschaft, den Reiz eines Feldes, die Stille von Wald und Flur, aber ebenso die Einzigartigkeit einer Pflanze, eines Tieres, die Besonderheit eines Baumes oder einer Gruppe von Felsen. Die stimmungsvollen Aufnahmen des Natur- und Landschaftsfotografen Max Nowak bebilderten über zwei Jahrzehnte die *Mitteilungen des Landesvereins Sächsischer Heimatschutz*, illustrierten zahlreiche Publikationen des Sachsenverlags, waren als Postkartenmotive beliebt und dienten Generationen von Schüler:innen als Unterrichtsmittel. Obwohl seine Aufnahmen auch heute noch gefragt sind und weiterhin rege publiziert werden, ist der Fotograf selbst vielen unbekannt. ● ● Max Franz P. Nowak wurde am 21. Mai 1881 in Liegnitz (Legnica) im heutigen Polen geboren. Nach der Schulausbildung absolvierte er eine Steindruckerlehre in Dresden und arbeitete später bei der Firma Meinhold und Söhne. Obwohl das Fotografieren zunächst nur ein Hobby war, machte Nowak es – vom Erfolg seiner Aufnahmen ermutigt – schließlich zu seinem Beruf und wurde 1925 hauptamtlicher Fotograf beim Landesverein Sächsischer Heimatschutz. Nachdem schon vor dem Ersten Weltkrieg einige seiner Motive in der Postkartenherstellung Verwendung fanden, erschienen 1920 erstmals Fotografien unter seinem Namen in den *Mitteilungen des Landesvereins Sächsischer Heimatschutz*. Rund 180 der berühmten grünen Hefte enthalten seine Aufnahmen, bis die Reihe 1941 kriegsbedingt eingestellt werden musste. Darüber hinaus wurden sie in zahlreichen Sonderpublikationen des vereinseigenen Verlags veröffentlicht. Bemerkenswert sind Aufnahmen geologischer Phänomene zur Illustration von Paul Wagners Sonderband *Erdgeschichtliche Natururkunden aus dem Sachsenlande* aus dem Jahr 1930. ● ●

Nach dem Zweiten Weltkrieg und der Enteignung des Landesvereins durch die Sowjetische Militärdiktatur 1949 wirkte Nowak als freischaffender Fotograf für verschiedene Auftraggeber. Nachweisbar sind Engagements für zahlreiche Publikationen des Sachsenverlags sowie für das Lehrmittelunternehmen Schulmann, das Nowaks Fotografien als kolorierte Wandbilder vertrieb. Zudem hielt er Lichtbildervorträge, für die er die 13 × 18-Glasplatten seiner Plattenkamera handkolorierte und auf das Format 6 × 6 umkopierte. ● ● Max Nowak hatte drei Söhne und wohnte mit seiner Familie zunächst in Dresden-Tolkewitz. Später folgte der Umzug nach Dresden-Strehlen, wo er am 25. November 1956 starb.

● ● Aufgrund seines dokumentarischen Charakters hat sich Nowaks fotografisches Werk als wertvolle Quelle für die Kunstgeschichte und die Heimatkunde erwiesen. Neben Natur- und Landschaftsaufnahmen erfasste er im Auftrag des Landesvereins bekannte Bau- und Kunstdenkmale teils mit Innenausstattung, aber auch ländliche Bauten wie Bauernhäuser, Windmühlen und Steinkreuze, technische Bauten der Montanindustrie oder Gedenkmäler wie Friedhöfe. ● ● Als Teil des Negativarchivs des Landesvereins, das in den Kellerräumen des Kurländer Palais in der Schießgasse untergebracht war, wurde ein Großteil seiner Fotografien bei der Bombardierung Dresdens am 13. Februar 1945 zerstört. Etwa 10 000 ausgelagerte Aufnahmen von Nowak und anderen Fotografen des Landesvereins überstanden den Krieg und gelangten nach der Enteignung des Vereins in den Bestand der Deutschen Fotothek. JW

Reklame für das Haus der Hüte am Brühl, Leipzig, 1925–1930, Glasnegativ, Großformat

Blick über die Neustädter Elbwiesen mit Wäschebleiche, Dresden, um 1930, Glasnegativ, Großformat

Pieschener Elbhafen im Winter, Dresden, 1925–1945, Glasnegativ, Großformat

Durch Hochwasser zerstörtes Wohnhaus im Müglitztal, 8./9. Juli 1927, Glasnegativ, Großformat







In über 50 Schaffensjahren entstanden, ist Abraham Pisareks Werk eine Bilderchronik zu allen Facetten des politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Lebens im Berlin vor und nach 1945. ● ● Er wurde am 24. Dezember 1901 in Russisch-Polen (Przedbórz) als Sohn des jüdischen Kaufmanns Berek Pisarek und dessen Ehefrau Sura geboren. Nach dem Besuch der Religions- und Mittelschule in Łódź ging er berufssuchend 1918 illegal nach Leipzig, arbeitete in Herne und in Berlin. Nebenbei belegte er Kurse in Illustrationsfotografie, der er sich später in Berlin beruflich ganz zuwandte. 1924 reiste er nach Palästina und lebte dort als Pionier (hebr. Chaluz). Es folgte ein kurzer Aufenthalt in Frankreich, bevor sich Pisarek 1928 in Berlin freischaffend tätig niederließ. 1929 trat er dem Reichsverband der deutschen Presse bei. Seine Verbindungen zur KPD führten zur Zusammenarbeit mit John Heartfield sowie mit der Arbeiterfotografengruppe Berlin-Nord. ● ● Pressereportagen, Arbeiten für Bildverlage wie Mauritius, der ihn für Prominentenporträts nach Italien, West- und Osteuropa schickte, und für die Berliner Bühnen bestimmten nun sein Schaffen. Pisareks Fotografien wurden in der *Arbeiter-Illustrierten-Zeitung* und in der jüdischen Presse veröffentlicht. Durch einen Porträtauftrag mit Max Liebermann bekannt, traf er in dessen Umkreis bedeutende Künstler und Literaten der Weimarer Republik. Pisarek sind die einzigen, heimlich aufgenommenen Bilder vom Begräbnis des Malers zu verdanken. ● ● Unter dem Naziregime durfte er ausschließlich im Bereich der Berliner jüdischen Gemeinde arbeiten und war als einziger Fotograf für die jüdische Presse und den Kulturbund Deutscher Juden – einer Alibi-Einrichtung der Nationalsozialisten – zugelassen. Er beteiligte sich an illegaler antifaschistischer Arbeit, wurde mehrmals verhaftet und von der Gestapo vorgeladen. Nach Auflösung der jüdischen Organisationen arbeitslos, folgte der Zwangsarbeitseinsatz, u.a. als Dolmetscher für polnische und sowjetische Zwangsarbeiter. Durch seine sogenannte »Mischehe« mit der aus Leningrad stammenden Nichtjüdin Berta Isigkeit, die er 1928 geheiratet hatte, blieb er von der Deportation

verschont und entging dem Holocaust. ● ● Als »Bildberichterstatter« mit Zonenpass einer der ersten zugelassenen Presse- und Theaterfotografen in der sowjetischen Besatzungszone, dokumentierte Pisarek nach 1945 den Wiederaufbau und das Kulturleben Berlins. Der bedeutende Dokumentarist des Berliner Theaterlebens wurde nach der Ära der Piscator-Bühne auch Bertolt Brechts Bühnenfotograf. ● ● Mit seiner in Illustrierten publizierten Reportagefotografie von Heimkehrern in Ruinenlandschaften, ersten Aufbauarbeiten, politischen und kulturellen Veranstaltungen der Umbruchszeit konnte er ein Massenpublikum erreichen. Bildergeschichten wie *Frau Gundermanns Sorge um das tägliche Brot* trafen das Lebensgefühl einfacher Menschen in Entbehrung und Not. ● ● Den Neubeginn in der DDR mit der Kamera begleitend und vom demokratischen Aufbruch begeistert, trugen Pisareks Bilder gleichzeitig zur Inszenierung des »besseren Deutschlands« bei, dessen antizionistische Tendenzen ihm nicht verborgen blieben. ● ● Teils arbeitete er mit gestellten, an »lebende Bilder« erinnernden Szenerien: Arrangements von Pionieren mit drapierten Fahnen, einen Tusch im Pionierlager blasend oder eng um den sitzenden Wilhelm Pieck gruppiert, waren geforderte pathetische Stereotype. Andererseits gelangen Pisarek ungekünstelte, berührende Momentaufnahmen aus dem Alltag, die Optimismus und Lebensfreude in einer schweren Zeit vermittelten sollten. Zuletzt widmete er sich fast ausschließlich der Theater- und Porträtfotografie. Seine umfangreiche Bühnendokumentation reflektiert die Repertoirevielfalt dieser Epoche mit zahlreichen Ur- und Erstaufführungen. ● ● Abraham Pisarek starb 82-jährig am 24. April 1983 in Westberlin. **KD**

Filmteam am 1. Mai auf dem eingemauerten Reiterstandbild Friedrichs II., Berlin, 1946, Kunststoffnegativ, Kleinbildformat

Berliner Ensemble, Szene aus *Die Mutter*, 1967, Kunststoffnegativ, Mittelformat

Zeltlager auf Hiddensee, 1950, Kunststoffnegativ, Kleinbildformat

Berliner Kreiskonferenz zur Vereinigung von KPD und SPD zur SED am 13./14. April 1946, Silbergelatinepapier, 18 × 24,2 cm

Ankunft des Berliner Ensembles in Paris, 1954, Kunststoffnegativ, Mittelformat





I  
U  
S  
H  
A  
V  
R  
A  
S  
O

Der Lehrer, Heimatkundler und Fotograf Oskar Kaubisch engagierte sich in den 1920er- und 1930er-Jahren für den Einsatz der Fotografie als wertvolles pädagogisches Instrument im Schulunterricht. Seine Mitarbeit beim Aufbau der Sächsischen Landesbildstelle umfasste einerseits die Anfertigung hochwertiger Aufnahmen und Lichtbilder für deren Bestand, andererseits eine rege Vortrags-, Publikations- und Ausbildungstätigkeit zu fotografischen Themen. ●●

Kaubisch wurde am 17. Dezember 1882 im Dörfchen Lindenau in der Oberlausitz geboren. Nach dem frühen Tod der Eltern wohnte er ab 1886 bei einer Tante in Skassa und besuchte die dortige Dorfschule. Von 1897 bis 1903 wurde er am Freiherrlich von Fletscher'schen Lehrerseminar in Dresden ausgebildet und trat danach eine Stelle als Hilfslehrer in Schönefeld bei Leipzig an. Neben dem Besuch von Vorlesungen an der Universität Leipzig folgte von 1906 bis 1909 ein Studium der Geschichte, Erdkunde und Pädagogik, bevor er sich ab 1909 als Lehrer am Landständischen Lehrerseminar in Bautzen niederließ. 1915 wurde er zum Seminaroberlehrer, 1920 zum Studienrat berufen. Die intensive Beschäftigung mit der Fotografie in den Folgejahren ließ ihn zum sachkundigen Kenner und Fotografen werden, sodass er nach 1945 mit der »Werkstatt für wissenschaftliche Fotografie« in Bautzen freiberuflich tätig wurde. ●● Entsprechend des pädagogischen Diskurses der Zeit war Kaubisch von der Bedeutung der Fotografie für den Unterricht überzeugt und stellte seine eigene fotografische Tätigkeit auch in den Dienst der pädagogischen Lichtbildarbeit. Seine fotografische Arbeit folgte dabei drei wesentlichen Prinzipien: höchstes Maß an technischer Sauberkeit, ästhetischer Reiz und inhaltliche Bedeutsamkeit. Mit diesem Wertmaßstab fertigte er bis zu seinem Lebensende 1959 rund 10 000 Aufnahmen »sachbetonten Fotografie«, wie er seine fotografische Auffassung in Vorträgen und Aufsätzen bezeichnete, zu vornehmlich heimatkundlichen Themen an. ●● Nur folgerichtig engagierte sich Oskar Kaubisch auch für den Aufbau eines institutionalisierten sächsischen Lichtbildwesens, das den Einsatz qualitativ hochwertiger Fotografie im Unterricht befördern sollte. Wohl als Gründungsmitglied des Sächsischen Landesverbands zur Förderung des Bild- und Filmwesens e.V. begleitete er dieses Vorhaben von Beginn an. Mit der Gründung der Landesbildstelle 1924 und der Einrichtung ihres Bildarchivs ab 1925 intensivierte sich die Zusammenarbeit. Erste Aufnahmen Kaubischs wurden für die Sammlung angekauft und mehrere Lichtbildreihen in den Verleih aufgenommen. 1927 übernahm der Pädagoge einen umfangreichen Dokumentationsauftrag zur »planmäßigen Aufnahme der Stadt Meißen« (Fritz Schimmer, 1927), für den Gründungsdirektor Schimmer eine Beurlaubung vom Unterrichtsdienst erwirkte. Kaubischs Negative zählen heute zum bedeutenden Altbestand des Bildarchivs und fanden damals auch Eingang in die Publikationsreihe *Sächsische Bilder* der Landesbildstelle. Der erste Band *Die Stadt Bautzen* mit Text- und Bildbeiträgen Kaubischs erschien 1926, weitere folgten. ●● In den 1930er-Jahren übernahm Kaubisch Auftragsarbeiten für das Stadtmuseum und den Kunstverein in Bautzen. Nach 1945 stellte

er seine Aufnahmen der regionalen Presse und für Buchpublikationen zur Verfügung. Kulturelle Institutionen und Veranstalter wussten seine ausgezeichnete fotografische Arbeit zu schätzen. Sie fand, neben der Landesbildstelle, auch Eingang in die Archive der Denkmalpflege und von Stadt- und Kreisräten. ●● Seine fotografischen Themen fand Kaubisch entsprechend seiner fachlichen Schwerpunkte als Pädagoge. Ein Hauptaugenmerk seines Wirkens galt der Architektur und den Baudenkmälern der Oberlausitz, den Burgen und Schlössern Sachsens und Städten wie Meißen und Bautzen. Auch das Alltags- und Arbeitsleben der Menschen in den Lausitzer Dörfern, ihre Bräuche, Trachten und Feste hielt Kaubisch fest. Ein besonderes Interesse verband ihn mit den mächtigen unterirdischen Wehranlagen in Sachsen, die er als »Wehrbauten der Tiefe« bezeichnete und zu denen er mehrfach publizierte. Neben diesem sächsischen Schwerpunkt fotografierte Kaubisch, nicht selten während privater Urlaubsreisen, auch in Hessen, Niedersachsen, Bayern und Rheinland-Pfalz, in Polen, Tschechien und der Schweiz. Als Geograf bereiste er mit Stativ und Großbildkamera die deutschen Mittelgebirge und den Rhein. Im Erzgebirge, in Thüringen, der Drahener Heide und an Flecken mit besonderer Botanik entstanden Landschafts- und Naturaufnahmen, die er auch von Reisen etwa aus Frankreich mitbrachte. Zahlreiche dieser Bilder gelangten anschließend in den Bestand der Sächsischen Landesbildstelle. ●● Als Pädagoge bemühte sich Kaubisch regelmäßig um die Vermittlung fotografischer Themen. Für die Landesbildstelle erarbeitete er Vorträge zur Volks- und Heimatkunde, aber auch zu ästhetisch-gestalterischen Aspekten der Fotografie. Ebenso führte er Lehrgänge zur fotografischen Praxis und Herstellung von Lichtbildern in deren Auftrag durch. Ab den 1930er-Jahren hielt er mehrfach Vorträge für die Naturwissenschaftliche Gesellschaft ISIS und widmete sich zudem technischen Fragen etwa der Farbfotografie, mit der er sich ab etwa 1936 intensiv beschäftigte. Nach seinem Tod am 10. Dezember 1959 gelangte sein Nachlass als Oskar-Kaubisch-Stiftung in das Stadtmuseum Bautzen. **KD**

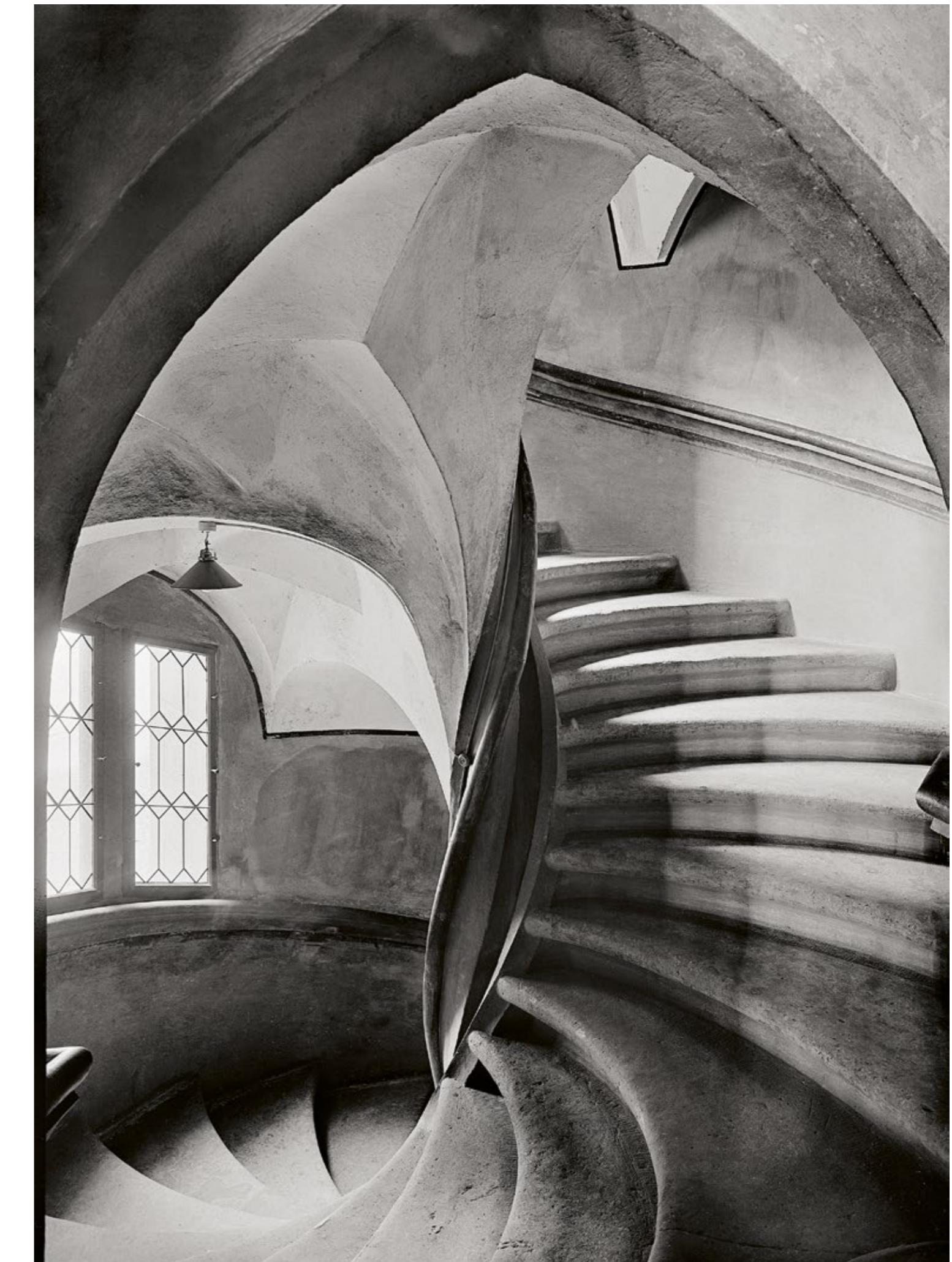
Kleiner Wendelstein auf der Albrechtsburg Meißen, 1927, Glasnegativ, Großformat

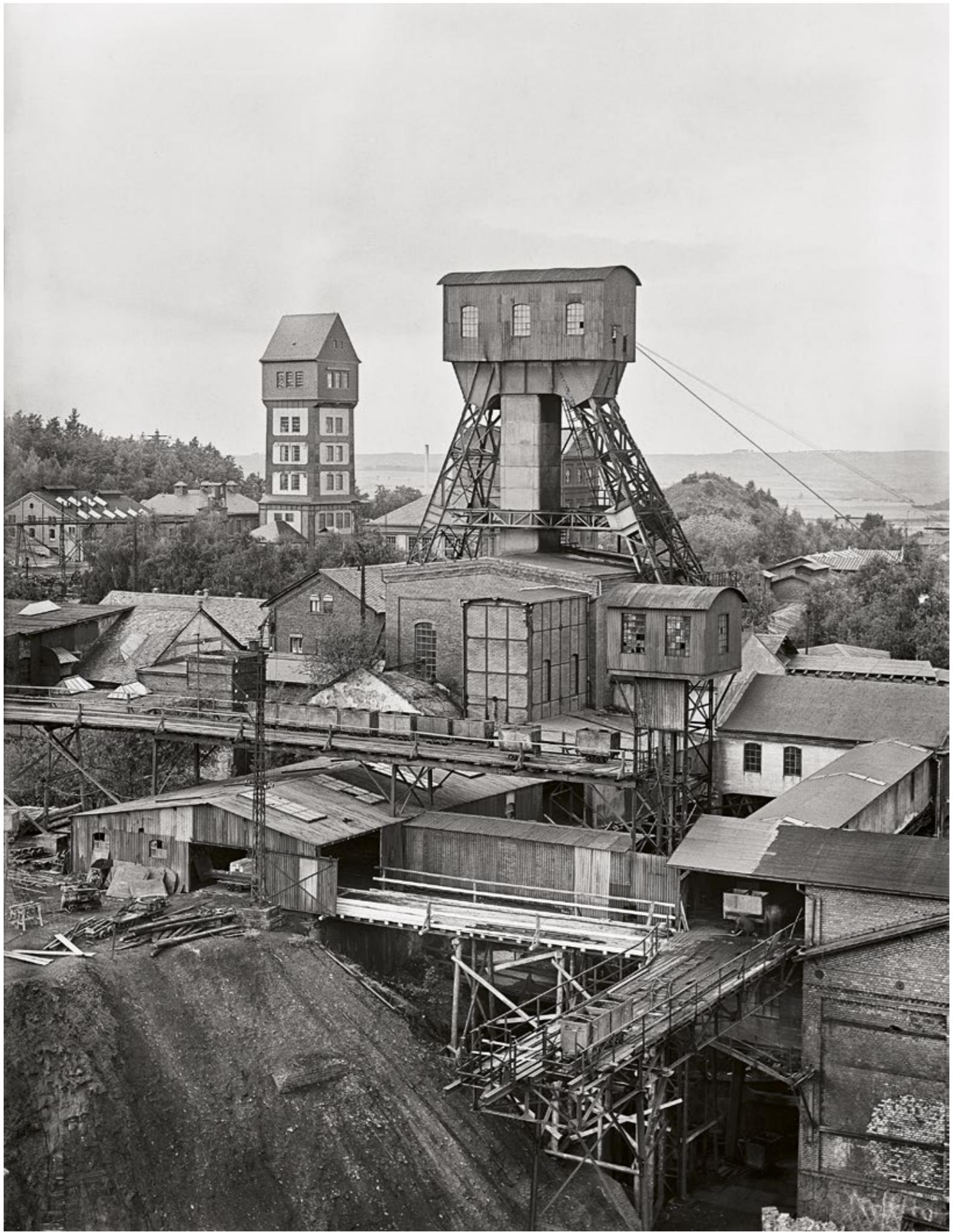
Fördertürme der Halde I, Oelsnitz, 1928, Glasnegativ, Großformat

Blick in die Judenstraße, Hildesheim, vor 1939, Glasdia, Großformat

Gipfelstation der Seilschwebebahn auf der Zugspitze, 1938, Kunststoffnegativ, Mittelformat

Eierschieben am Ostersonntag auf dem Protschenberg bei Bautzen, 1932, Kunststoffnegativ, Mittelformat





126



127



128



129

H  
O  
L  
L  
U  
S  
S  
O  
  
M  
  
U  
  
A  
  
K  
  
A  
  
V

Karl Blossfeldt, Professor im Lehrfach »Modellieren nach Pflanzen« an den Vereinigten Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst in Berlin, wurde durch sein erstes Buch *Urformen der Kunst*, 1928 im Ernst Wasmuth Verlag erschienen, im Alter von 63 Jahren gleichsam über Nacht bekannt. Im Kontext des avantgardistischen fotografischen Diskurses der 1920er-Jahre sind seine Pflanzenstudien als Ausdruck eines Neuen Sehens rezipiert worden, ungeachtet der Tatsache, dass die Fotografien ursprünglich im Zuge des Aufbaus einer kunstgewerblichen Lehrmittelsammlung entstanden waren. ● ● Blossfeldt, am 13. Juni 1865 in Schieli im Harz geboren, hatte schon als Kind Interesse an der Botanik entwickelt. Nach der Realschule absolvierte er von 1881 bis 1884 eine Ausbildung in der Kunstgießerei Carlswerk in Mägdesprung, wo er sich schon bald als begabter Modelleur erwies, der seine Anregungen bei der Umsetzung floraler Ornamentik für die Gestaltung von schmiedeeisernen Zäunen und Toren aus der direkten Auseinandersetzung mit dem Naturvorbild zog. Mithilfe eines Stipendiums konnte Blossfeldt von 1884 bis 1889 an der Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin ein zeichnerisches Grundstudium aufnehmen. Sein Lehrer Moritz Meurer gab ihm dabei wichtige Impulse. Dieser wollte in seinem Zeichenunterricht weg vom Schematismus des Kopierens historischer Ornamentik. Im Studium von Naturformen als einer Rückkehr zu den Quellen ornamentaler Gestaltfindung in Kunst und Architektur sah er die Möglichkeit einer Erneuerung kunstgewerblichen Arbeitens. Im Jahr 1890 erhielt Meurer vom Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung den Auftrag, eine Lehrmittelsammlung für die Unterrichtsanstalt anzulegen. Mit einer Gruppe von Studierenden reiste er nach Rom und von dort aus durch ganz Italien, nach Griechenland und nach Nordafrika, um eine botanische Mustersammlung anzulegen. Mit dabei war Blossfeldt, der im Zuge der Arbeiten, die das Zeichnen, Präparieren

und Modellieren von Pflanzen umfassten, damit begann, die Fotografie als Hilfsmittel bei der Dokumentation der Objekte einzusetzen. ● ● 1898 kehrte Blossfeldt nach Berlin zurück, wo er im Jahr darauf durch die Unterstützung Meurers eine Dozentenstelle an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums erhielt und das neu eingerichtete Fach »Modellieren nach lebenden Pflanzen« unterrichtete. Erst zu diesem Zeitpunkt begann der systematische Einsatz der Fotografie zu Unterrichtszwecken, um für die Studierenden Vorlagen zum Modellieren zu schaffen. Das Pflanzenmaterial bezog Blossfeldt in Berlin nicht vom Floristen, sondern sammelte es selbst an »proletarischen Orten« wie Feldwegen und Bahnämmen; teilweise erhielt er es auch aus dem Botanischen Garten. 1921 wurde Blossfeldt zum ordentlichen Professor an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums ernannt, die 1924 mit der Hochschule der bildenden Künste fusionierte, um von nun an unter dem Namen Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst zu firmieren. ● ● Seine außerordentliche Bekanntheit verdankt Karl Blossfeldt vor allem dem Berliner Kunsthändler und Galeristen Karl Nierendorf, der von der besonderen Ästhetik der hochdetaillierten Pflanzenfotografien tief beeindruckt war und eine erste Ausstellung von Blossfeldts Werk außerhalb des Schulbetriebs organisierte. 1926 stellte er die Fotografien zusammen mit Skulpturen aus Papua-Neuguinea und Gemälden von Richard Janthu unter dem Titel *Exoten, Kakteen und Janthu* in seiner Berliner Galerie aus. Auf Nierendorf ist auch zurückzuführen, dass Blossfeldts *Urformen der Kunst* 1928 im Ernst Wasmuth Verlag erscheinen konnte. Nach seiner Emeritierung, kurz vor seinem Tod am 9. Dezember 1932, konnte Blossfeldt noch den Bildband *Wundergarten der Natur* veröffentlichen. Der Band *Wunder in der Natur. Bild-Dokumente schöner Pflanzenformen* erschien 1942 posthum in Leipzig.

AM

Ziegelrote Brennwinde (*Cajophora lateritis*), Samenkapseln, 1895–1930, Glasnegativ, Großformat  
Blütenstand der Kratzdistel (*Cirsium*), Glasnegativ, 1895–1930, Glasnegativ, Großformat  
Königsfarn (*Osmunda*), Wedel in der Entfaltung, 1895–1930, Glasnegativ, Großformat  
Königsfarn (*Osmunda*), Wedel in der Entfaltung (Detail), 1895–1930, Silbergelatinepapier (Abzug 2016), 30 × 24 cm



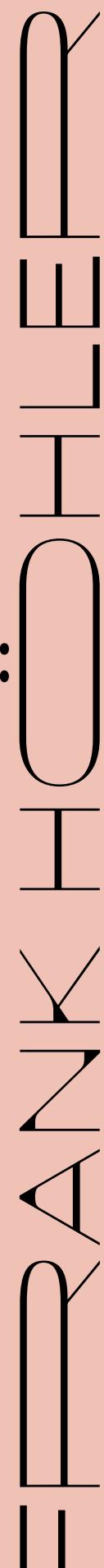




182



183



Frank Höhler beeindruckt durch ein umfangreiches, vier Jahrzehnte umfassendes, thematisch und formal ausgesprochen vielfältiges Werk. 1955 in Magdeborn bei Leipzig geboren und aufgewachsen, studierte Höhler nach dem Abitur in Leipzig an der Hochschule für Verkehrswesen in Dresden. Als Diplomingenieur für Nachrichtenwesen leitete er im Anschluss zunächst verschiedene Fernmeldedienststellen. Von 1984 bis 2005 war er als Fotograf am Staatlichen Museum für Tierkunde in Dresden beschäftigt. Parallel zu diesem Berufswechsel absolvierte er eine Ausbildung zum Fotografen an der Technischen Universität Dresden, der von 1988 bis 1990 ein Teilfernstudium Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig, u.a. bei Arno Fischer, folgte. Neben dem Studium und seiner Tätigkeit für das Museum arbeitete er ab 1988 auch als freiberuflicher Fotograf für verschiedene Verlage und vor allem für die Dresdner Philharmonie. Seit 2006 ist Höhler ausschließlich freiberuflich tätig und widmet sich verstärkt der freien künstlerischen Fotografie. 2008 war er Gründungsmitglied der ASA-Gruppe Fotografie, deren gemeinsames fotografisches Forschungsgebiet vornehmlich im Osten Deutschlands liegt, während für Höhler selbst auch ausgedehnte Fotoreisen inspirierend und prägend sind. Sie führten ihn u.a. nach Russisch-Karelien, Patagonien und Feuerland, Indien, China, Rumänien, Vietnam, Chile, Island oder nach Grönland. Daraus hervorgegangen sind Serien wie *Transit* (1989–2010), *Fin del mundo* (1994), *Blau* (2009) oder *Island* (2011). Frank Höhlers frühe Arbeiten geben Einblick in das Leben der 1980er-Jahre mit oft sprechenden Details oder Szenen des Alltags. Höhlers Interesse für die dokumentarischen Aspekte der Fotografie, sein früh entwickelter Blick für gesellschaftliche Realitäten einerseits und seine ausgeprägte Neugier auf grafische Strukturen andererseits sind wesentliche Konstanten seiner Arbeit. Musterbeispiel für Letztere sind Höhlers 2009 rund um die aufgegebenen Salpeter-Werke in der Atacama-Wüste entstandenen Aufnahmen der Serie *Blau*.

Neumarkt in Dresden, um 1985, Inkjetprint (nach digitalisiertem Negativ), 43 × 28,5 cm

Aus der Serie *Dirigenten und Solisten*:

Rudolf Barschai, 1996, Inkjetprint (nach digitalisiertem Negativ), 40 × 50 cm

Jan Vogler, 2010, Inkjetprint, 40 × 50 cm

Leif Segerstam, 2000, Inkjetprint (nach digitalisiertem Negativ), 40 × 50 cm

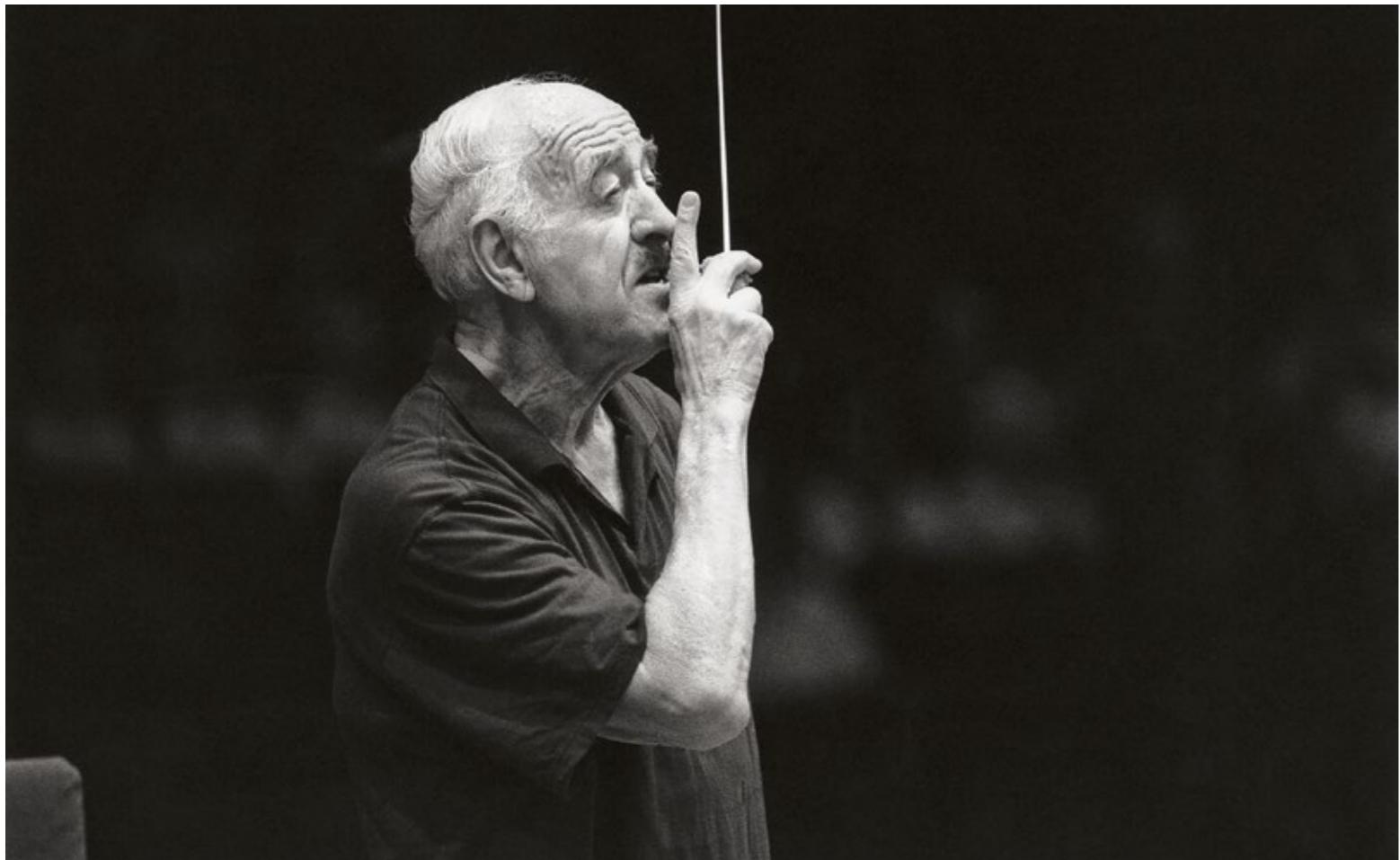
Gian Luigi Gelmetti, 1999, Inkjetprint (nach digitalisiertem Negativ), 40 × 50 cm

Potemkin, 2009, aus der Serie *Blau (Atacama)*, Inkjetprint, 29 × 38,5 cm

Bezeichnenderweise ist es weniger der besondere Aufnahmestil, der die Fotografien auszeichnet, als vielmehr Höhlers entschiedene Bildstruktur: Die Intensität der Farben hatte den Fotografen gleich zu Beginn seiner Reise durch Chile fasziniert. Er widmete sich den unterschiedlichen Farbfacetten, indem er seine Motive auf das Wesentliche reduzierte. Als visuelle Reiseberichte sind diese Fotografien daher kaum geeignet. Sie zeigen sich seltsam ortlos, geben wenig Hinweis darauf, wo genau sie entstanden sind. Den meisten Bildern fehlt räumliche Tiefe, viele verweigern geradezu die Perspektive, der Raum wird zur Fläche und von Höhler als grafisches Formenspiel präsentiert, das über den Realitätsbezug des Fotos dominiert. Dass Höhler diese Relikte einer untergegangenen Industrie eigens aufgesucht hat, ist dennoch alles andere als Zufall. Vielmehr korrespondiert dies mit seinem ausgeprägten Interesse für Transformationsprozesse und für den Bergbau im Besonderen. Die Transformation der heimischen Landschaft erst durch den Kohleabbau, später durch Renaturierung und, nicht zu vergessen, die damit einhergehenden massiven wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen sind Themen, mit denen sich Frank Höhler schon seit den 1990er-Jahren intensiv beschäftigt, zuletzt in der 2012 begonnenen sozialen Langzeitstudie *Heimat.Los.Eisenhüttenstadt*. Dabei beklagt der Fotograf nie einen Verlust, trauert nicht, sondern spürt schlicht den Veränderungen der Lebenswirklichkeit nach, als Beobachter, Momente verdichtend. Dies gilt auch für die zwischen 1989 und 2010 vielfach auf Reisen mit der Dresdner Philharmonie entstandenen Fotografien der Serie *Transit*. Die Aufnahmen aus aller Welt sind stilistisch und thematisch höchst unterschiedlich. Verbindendes Element ist ihr flüchtiger Charakter. Höhlers ausgeprägtes Interesse an Land und Leuten ist deutlich spürbar, aber auch hier dokumentiert er seine Reisen nicht, er sammelt Eindrücke. Höhler verzichtet konsequent auf spektakuläre Landschaften oder Stadtansichten, konzentriert sich auf stets genau beobachtete Details, auf Alltagsszenen, auf Menschen, die seine Wege kreuzen. Die Fotos entstammen immer zufälligen Begegnungen, sind mitunter skurril, zuweilen wirken sie wie aus der Zeit gefallen. Transformation und Veränderung werden sichtbar im kurzen Moment, in der Reduktion auf das einzelne Bild. Aller Flüchtigkeit zum Trotz offenbart Höhlers neugieriger Blick eine Vielzahl an Lebenswirklichkeiten zwischen Tradition, Fortschritt und Verfall.

Eine dritte Konstante im Werk Frank Höhlers ist das Porträt. Besonderen Erfolg hatte er mit seiner Serie *Dirigenten und Solisten*, die in bestechender atmosphärischer Dichte gleichermaßen die äußerste Konzentration und die künstlerische Individualität der Solist:innen und Dirigenten der Dresdner Philharmonie vermittelt, die Höhler von 1988 bis 2010 vor Ort und auf Reisen begleitete. In jüngster Zeit widmete er sich der Serie *Künstlerporträts*, in der es ihm nicht nur um Personen geht, sondern auch um deren Lebensumfeld, vor allem den Platz des Arbeitens, der Inspiration – sei es Atelier, Schreibtisch oder ein Café. Es sind Doppelporträts von bildenden Künstler:innen und ihrem Atelier, von Schriftsteller:innen und ihrem Schreibtisch. JB







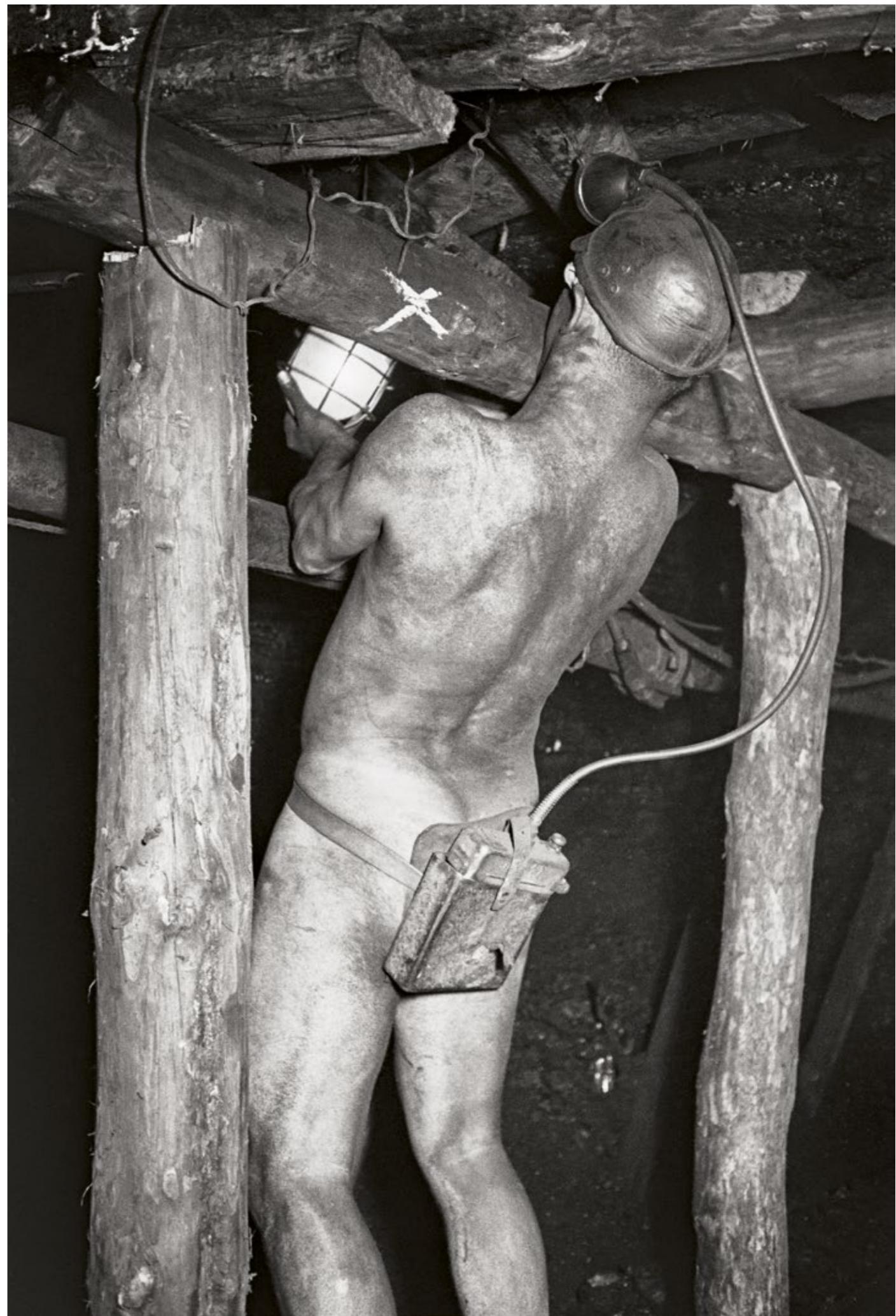
L  
I  
Z  
I  
T  
I  
T  
I  
H

Erich Höhne gehörte zu den anerkannten, vielfach ausgezeichneten Pressefotografen der DDR. Er hat mehr als 350 000 Aufnahmen hinterlassen, die alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens berühren – eine immense Bildwelt, die neben Politik, Wirtschaft, Architektur, Kunst und Kultur auch Ereignisse, Persönlichkeiten und Umwelt zeigt. Kein Bereich des Lebens wird ausgespart, aber im Mittelpunkt des fotografischen Interesses steht immer der Mensch. ● ● Der am 8. März 1912 im Dresdner Hechtviertel als Sohn des Eisenformers und langjährigen SPD-Funktionsärs Ernst Max Höhne und der Kartonagearbeiterin Anna Höhne geborene Fotograf Erich Höhne besuchte von 1918 bis 1926 die Volksschule in Dresden. Bereits mit etwa zwölf Jahren fotografierte er mit einer selbstgebauten Kamera, 1924 trat er der Arbeitersportbewegung bei und wurde Kindersportwart. Ab 1926 absolvierte Höhne eine Ausbildung zum Feinmechaniker bei den Zeiss-Ikon-Werken in Dresden, wo er bis 1945 als Feinmechaniker, Technischer Laborant und Laboringenieur tätig war. ● ● Höhne war von 1931 bis 1933 Mitglied der Arbeiterphotogilde in Dresden und Freital, wo er seinen späteren Partner Erich Pohl (1904–1968) sowie Richard Peter sen. kennenlernte. In diese Zeit fiel die erste Veröffentlichung einer Fotografie in der Sonntagsbeilage des *Dresdner Anzeigers*. In den Folgejahren publizierte Höhne regelmäßig Wanderbilder und Naturaufnahmen für Kalender und beteiligte sich erfolgreich an Wettbewerben, gewann u.a. 1940 den zweiten Preis im internationalen Rolleiflex-Preisausschreiben. 1939 entging er einer Einberufung zur Wehrmacht, da er »u.k.« (unabkömmlig) gestellt war, um bei Zeiss-Ikon Kamerasyteme für Jagdflieger zu überprüfen. 1941 heiratete er Dora Rose, seine spätere Mitarbeiterin. Im Auftrag der Betriebsleitung filmte Höhne am 23. und 24. November 1942 die Zusammenlegung von 300 jüdischen Männern, Frauen und Kindern aus dem »Judenhaus« in der Sporergasse in das Lager am Hellerberg, wo diese in den Monaten bis zu ihrer Deportation nach Auschwitz zur Arbeit für Zeiss-Ikon gezwungen wurden. ● ● In den Wirren nach der Zerstörung seiner Heimatstadt gelang es Höhne im Frühjahr 1945, seiner Einberufung zum Volkssturm nicht nachkommen zu müssen. Bereits kurz nach der Kapitulation, im Juni 1945, erhielt er eine Fotografierlaubnis. Mit einer Contax-Kleinbildkamera entstand im Auftrag der sächsischen Landesregierung die in der Fotografiegeschichte der DDR später viel rezipierte Bildserie über Dresdner »Umsiedlerlager«. Mit dieser begann Erich Höhne als »Dokumentarist der ersten Stunde« zusammen mit seinem Freund Erich Pohl, der ihn zur Gründung

eines gemeinsam betriebenen Bilderdiensts überredet hatte, seine fast vier Jahrzehnte umspannende freiberufliche fotografische Karriere. Die Agentur firmierte unter »Dresdner Bilderdienst. Herstellung von Pressefotos«, Bautzner Straße 105 (dort bis 1948); Höhne wohnte bis 1963 in der Hechtstraße 42b. Geschäftssadresse war die Wohnung Pohls in der Prießnitzstraße 71. ● ● Heute ist kaum noch ermittelbar, welche der meist mit dem gemeinsamen Urhebervermerk »Höhne-Pohl« publizierten Aufnahmen Erich Pohl zuzuordnen sind. Der Großteil des Bildmaterials stammt jedoch von Erich Höhne, Pohl war überwiegend für das Geschäftliche zuständig. ● ● Noch bevor die ersten Zeitungen erschienen, fertigte der Bilderdienst Wandzeitungen für das Nachrichtenamt der Stadt. Im Laufe der folgenden Jahre entstand eine umfangreiche Bilddokumentation, die den Wiederaufbau Dresdens nach der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg in immer neuen Serien belegt oder jährlich stattfindende politische Ereignisse und kulturelle Höhepunkte abbildet, meist im Auftrag Dresdner Tageszeitungen, insbesondere der *Sächsischen Zeitung* und der *Täglichen Rundschau*, der Landesverwaltung Sachsen sowie von Betrieben und weiteren öffentlichen Instanzen. Überregional wurden Aufnahmen von ADN-Zentralbild Berlin angefordert, »viele habe ich aber auch einfach von mir aus gemacht«, so Höhne 1995. ● ● Nach dem unerwarteten Tod Pohls 1968 wurde der Dresdner Bilderdienst nach Dresden-Tolkewitz in die Knappestraße 23 verlegt, in die Privatwohnung von Erich Höhne, wo dieser die Firma mit seiner Frau weiterführte. Anfang der 1980er-Jahre begann er, sich aus dem Journalistengeschäft zurückzuziehen. Erich Höhne starb am 17. Januar 1999 in Dresden und wurde auf dem Heidefriedhof in Dresden-Trachau beigesetzt.

● ● Neben Richard Peter sen. zählt Erich Höhne zu den wichtigsten Dokumentaristen des zerstörten Dresden, seine Aufnahmen erschienen in zahlreichen Bildbänden. Er erhielt viele Auszeichnungen im In- und Ausland, u.a. die Ehrennadel für Fotografie in Silber und den Martin-Andersen-Nexö-Kunstpreis der Stadt Dresden. Das zwischen 1945 und 1990 entstandene Pressearchiv ist die umfassendste Fotodokumentation der DDR-Zeitgeschichte für den Raum Sachsen und weitere Teile Mitteldeutschlands – ein gewaltiger Bildfondus. JB

Jede Schaufel Kohle ein Beitrag zum Frieden!,  
Oelsnitz, 1951, Kunststoffnegativ, Kleinbildformat  
Erster offizieller Besuch von Wilhelm Pieck als Präsident der  
DDR in Dresden, 1949, Kunststoffnegativ, Kleinbildformat  
Junge Frau mit Werbeplakat für die SED als Liste 1,  
1946, Kunststoffnegativ, Kleinbildformat  
Alter Mann im Umsiedlerlager Neuländer Straße,  
Dresden-Trachau, 1945, Kunststoffnegativ, Mittelformat  
Flüchtlingselend, Umsiedler am Trachenberger Platz,  
Dresden, 1945, Kunststoffnegativ, Kleinbildformat





196



197



198



199

H  
U  
T  
U  
R  
O  
M  
Z  
A  
H  
F  
S  
R  
T

Christian Borchert gilt als einer der bedeutendsten deutschen Fotografen des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Er hat eine höchst eindrucksvolle Chronik ostdeutscher Lebenswirklichkeit hinterlassen. Unprätentiös und exakt dokumentieren seine Fotografien den Alltag in der DDR und in der Wendezeit, vor allem in Dresden und Berlin. ● ● Christian Borchert wurde am 1. Februar 1942 in Dresden geboren. Nach dem Schulbesuch in Dresden studierte er von 1960 bis 1963 Kopierwerktechnik an der Ingenieurschule für Filmtechnik Potsdam-Babelsberg. Zunächst arbeitete er nach dem Studienabschluss in der Farbfilmprüfstelle im VEB Filmfabrik Wolfen und nach dem Grundwehrdienst von 1966 bis 1970 als Güteingenieur im Deutschen Pädagogischen Zentralinstitut Berlin. 1967 legte er die Fotografenfacharbeiterprüfung an der Zentralen Berufsschule Caputh ab. Zwischen 1970 und 1975 war er als Bildreporter bei *Neue Berliner Illustrierte (NBI)* tätig, parallel dazu absolvierte er von 1971 bis 1974 ein Fernstudium der Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig mit Abschluss als Fotografiker. ● ● 1975 löste er sich von der *NBI*, verließ den Bildjournalismus und dessen Verwertungsanforderungen für ideologisch gefärbte Massenmedien und arbeitete seitdem freischaffend. Er konzentrierte sich zunächst auf Porträtfotografie, später auch auf Architekturfotografie. Für den Verlag *Der Morgen* porträtierte er 1978 zahlreiche Künstler:innen und Schriftsteller:innen und thematisierte damit als einer der ersten Fotografen explizit das Künstlerleben in der DDR. Mit seinem ebenfalls 1978 zunächst sporadisch begonnenen, zwischen 1983 und 1984 dann durch den Kulturbund geförderten Projekt *Familienporträts* verlagerte sich sein Arbeitsschwerpunkt hin zu Gruppenbildnissen. 1985 hatte er 180 Familien besucht und fotografiert. Diese sehr privaten Bilder zeigen nicht nur die Menschen, sondern erlauben auch einen Blick auf die Lebensverhältnisse, in die Wohnzimmer der Familien. Borchert interessierte sich besonders für die Beziehungen der einzelnen Familienmitglieder untereinander. Zehn Jahre später, 1993/94, konnte er dieses Projekt mit einem Arbeitsstipendium des Kunstfonds Bonn fortsetzen und viele Familien ein zweites Mal besuchen. Die Gegenüberstellung beider Serien offenbart nicht nur Veränderungen familiärer Verhältnisse, sondern vor allem den sozialen Wandel nach dem Ende der DDR. ● ● Von 1978 bis 1980 übernahm Borchert die Programmverantwortung für die kurzlebige Fotogalerie in der Galerie Berlin, zwischen 1977 und 1985 dokumentierte er den Wiederaufbau des Dresdner Opernhauses, woraus 1985 die Publikation *Semperoper Dresden. Bilder einer Baulandschaft* hervorging. 1986

erschien sein Fotobuch *Berliner* mit Straßenfotografien im Westberliner *ex pose* verlag. ● ● Um 1990 begann Borchert, historisches Filmmaterial aus dem Staatlichen Filmarchiv der DDR, aus den Beständen des Dresdner Chronisten Ernst Hirsch und weiteren Quellen systematisch zu sichten und Einzelbilder herauszulösen. 1990 zeigte die Dresdner Galerie Nord eine Auswahl dieser Filmstills aus Dokumentarfilmen, gesammelt, ausgewählt und kopiert von Christian Borchert, so der Untertitel des begleitenden Katalogs. Drei Jahre später erschien dann der fulminante Bildband *Dresden. Flug in die Vergangenheit*, der die Alltagsgeschichte der Residenzstadt zwischen 1910 und 1949 rekonstruiert. ● ● 1996 publizierte Borchert *Zeitreise. Bilder einer Stadt* mit Fotografien von Dresden aus dem Zeitraum von 1954 bis 1995. Als letzte Buchpublikation erschien 1999 eine aufwendig recherchierte Bilddokumentation zum Leben Viktor Klemperers mit Auszügen aus dessen Tagebüchern und einem Nachwort von Klaus Schlesinger. ● ● Am 15. Juli 2000 ist Borchert in Berlin tödlich verunglückt. ● ● Borcherts Werk, in jüngster Zeit vielfach ausgestellt und intensiv beforscht, ist durch seine serielle Arbeits- und Erzählweise gekennzeichnet, aber auch durch eine eigenwillige archivarische Praxis sowie durch seinen quasi archäologischen Umgang mit visuellen Medien wie Film und Fernsehen. Schon in den frühen Aufnahmen von Klassenkamerad:innen, seiner Heimatstadt und deren Umgebung legte Borchert als 14-Jähriger seinen Themenkanon und die Vorgehensweise fest: »Kirchen, den Pieschener Hafen, Brücken ... Das Systematisieren hat mich immer interessiert. Als Kinder hatten wir Sammelbilder von den Chlorodont-Werken. Das Sammeln und Ordnen hat mir gefallen« (*Zeitreise. Bilder einer Stadt*, 1996). Diese Sammelleidenschaft und Ordnungsliebe kann als Ausdruck eines Bedürfnisses nach Selbstvergewisserung gelesen werden, wofür zudem die zahlreichen Selbstporträts sprächen. ● ● Christian Borcherts Werk bewahrt Blicke auf die Wirklichkeit – aufmerksam, teilnehmend, kritisch: »Ich will eine wahre Darstellung von Erscheinungen, und dabei geht es in erster Linie um die Erscheinung und nicht um deren Korrektur. Aber in zweiter Linie: Dass der Betrachter darüber nachdenkt, was der Chronist ihm zeigt, das will ich mir schon wünschen.« (Christian Borchert, 1985) JB

Wiederaufbau der Dresdner Semperoper, Hauptbühne und Zuschauerraum, 1977, Silbergelatinepapier, 18 x 18 cm

Konsum-Kaufhalle Neustädter Markt, Dresden, 1980, Silbergelatinepapier, 18 x 24 cm

Kiosk, Kesselsdorfer Straße, Dresden-Löbtau, 1980, Silbergelatinepapier, 18 x 24 cm

Aus der Serie *Tektonik der Erinnerung*:

Käthe-Kollwitz-Ufer, Dresden, 1991, Silbergelatinepapier, 18 x 24 cm  
Marienbrücke, Dresden, 1991, Silbergelatinepapier, 18 x 24 cm





218



219



220



221

Z  
U  
M  
S  
Z  
U  
V  
A  
Z  
O  
V  
•  
T  
X  
•  
Ü

Christian von Alvensleben, geboren 1941 in München, und seine Frau Helga, geboren 1948 in Wedel, haben sich in perfekt eingespielter Zusammenarbeit als Allrounder erwiesen, die fließend zwischen Auftrag und freier Arbeit, zwischen Werbung und Mode, Reportage und Essay wechseln können. Sie haben es über Jahrzehnte verstanden, unabhängig von Erwartungen ihrer Auftraggeber:innen für jedes Projekt einen neuen Look zu entwickeln. Berühmtheit erlangte das Team durch weltweite Produktionen für Editorials und Werbung, vor allem in den Bereichen Architektur, Interieur, Mode, Beauty, Food, People, Stills und Transportation. Ihre Arbeiten erschienen u.a. in *Architektur & Wohnen*, *Dance Magazine*, *Der Feinschmecker*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Geo*, *Max, Merian*, *Der Spiegel*, *Stern*, *Vanity Fair* (USA), *Vogue* (Deutschland, Italien, Frankreich) oder *Die Zeit*. ●● Seine ersten Fotos machte Christian von Alvensleben als Elfjähriger mit einer Kodak-Box aus einem US-Care-Paket. Als 18-jähriger Schüler traf er in den Sommerferien auf den jungen deutschen Schriftsteller Hubert Fichte, den er am 7. August 1960 in dessen Domizil in Montjustin fotografierte. Die Aufnahmen wurden 2005 in den Deichtorhallen Hamburg gezeigt und befinden sich heute in der Hubert-Fichte-Stiftung. Während eines längeren Aufenthalts in Mosambik auf den Besitzungen seines Onkels Werner von Alvensleben entstanden 1962 mit kritischem Blick beeindruckende Aufnahmen von der Großwildjagd, die 1993 auf der *photokina* unter dem Titel *Die Spur des Leoparden / Kaliber .378* ausgestellt worden sind. ●● Ab 1964 besuchte Alvensleben zunächst das Polytechnikum in London und wurde dann Assistent des Fotografen Karl-Heinz von Ludwig (gen. Ali Khan/Khan von Ludwig) in München. Seit 1968 arbeitete er als selbstständiger Fotograf mit eigenem Studio in Hamburg-St. Georg. Zu seinen ersten großen Arbeiten gehörten 1969 die Bilder für die Printwerbung der SPD zur Bundestagswahl. Das bekannteste Motiv aus der Kampagne ist das Porträt eines weinenden Mädchens, *Marianne ist sitzengeblieben*, das die bessere Schulpolitik der SPD illustrieren sollte. Weltberühmt wurde 1972 sein Bild *Der Sonnenschein* einer nackten Vollschlanken mit Sonnenschirm am Strand für die Werbung des Filmherstellers Fuji. ●● Im gleichen Jahr lernte Alvensleben Helga Rehberg, seine spätere Ehefrau, kennen, die nach einer Ausbildung im grafischen Gewerbe, die sie als Bundessiegerin abschloss, in der *Brigitte*-Redaktion bei Gruner & Jahr arbeitete. Die beiden wurden schnell privat und beruflich ein Paar. Sie verließ die Redaktion, um fortan gemeinsam mit Christian von Alvensleben zu arbeiten. Die Arbeitsabläufe wurden meist so eingerichtet, dass eine Woche Stills produziert und in der darauffolgenden Woche mit Models gearbeitet wurde,

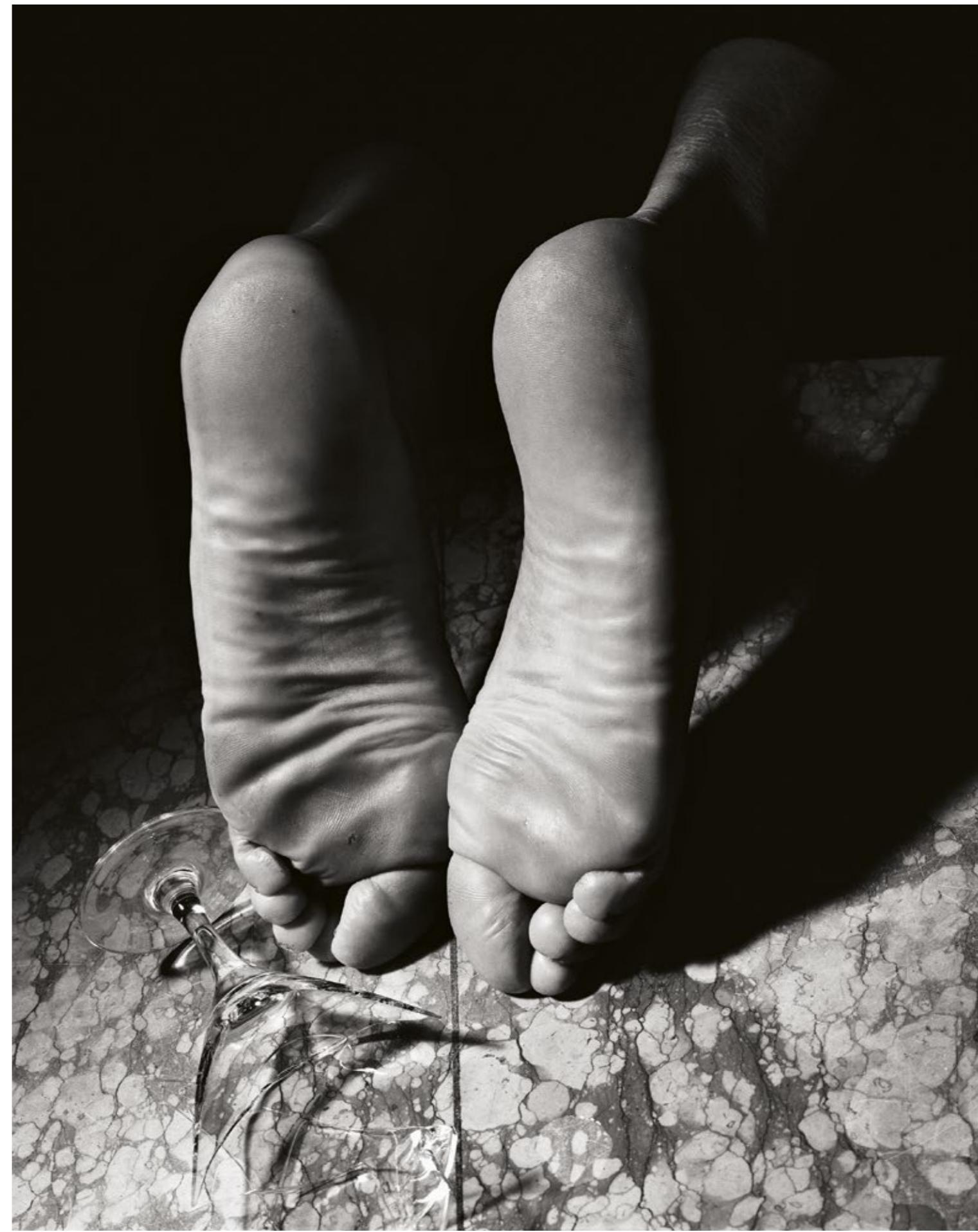
sodass Helga von Alvensleben genug Vorbereitungszeit hatte, um Styling und Setting zu entwickeln. Eines der bekanntesten Ergebnisse ihrer Arbeit ist der Camel-Mann: »Für die Zigarette Camel sollte eine Kleidung gefunden werden, die sich deutlich von der des Marlboro Cowboys unterscheidet, daraufhin habe ich khakifarbenen Safari Kleidung vorgeschlagen, die dann jahrelang den Look bestimmte. Sogar Camel Kleidung gibt es seitdem (!) in speziellen Camel Shops« (Helga von Alvensleben, 2024). ●● Neben Produktionen für Editorials und Werbung schufen Christian und Helga von Alvensleben zahlreiche Foto-Illustrationen für Bücher von Köch:innen und Genussmenschen wie Alfons Schuhbeck, Alfred Bolek, Christiane Herzog, Bruno Bruni und für *Food in Vogue*. ●● Unter den zahlreichen Ausstellungs- und Buchprojekten sind das vielfach ausgezeichnete Werk *Das Apokalyptische Menu*, die zwischen 2000 und 2006 auf Rhodos fotografierten *Götterbäume* und die 2008/09 entstandene Serie *>all inclusive<*, die die Auswirkungen des Massentourismus auf Mensch und Natur kritisch reflektiert, hervorzuheben. ●● Nicht zuletzt die 2003 begonnene Inszenierung von Zivilisationsmüll als *Meeresfrüchte* zeigt, wie sehr es Christian und Helga von Alvensleben gelingt, mit den Mitteln der Fotografie zugleich ästhetisch brillant und gesellschaftlich relevant zu beeindrucken. Regelmäßig waren beide auf Rhodos zu Gast, und bereits vor 20 Jahren begannen sie, an den einsamen Stränden der Insel die Reste angespülter Gebrauchsgegenstände aufzusammeln. Oft waren diese Objekte durch den Zersetzungsvorgang des Salzwassers und die ständige Bewegung des Meeres zu bizarren Farb- und Formobjekten verfremdet. Wie kostbare Designerstücke im Studio inszeniert und mit modernster Technik analog fotografiert, verfehlten die Abfall- und Wegwerfprodukte einer übersättigten Konsumgesellschaft ihre Wirkung nicht: ein großer visueller Auftritt zwischen Faszination und Erschrecken. Schönheit wird bei Christian und Helga von Alvensleben zum Mittel der Aufklärung – was kann Fotografie Besseres leisten? ●● Christian von Alvensleben wurde für sein Werk mit zahlreichen Preisen geehrt, allein vom deutschen Art Directors Club (ADC) erhielt er über 80 Auszeichnungen für Einzelarbeiten, darunter viele Goldmedaillen und sogar, für einen Fotografen ungewöhnlich, 1993 den Grand Prix. 2009 verlieh ihm der ADC die Auszeichnung für sein Lebenswerk. ●● Christian und Helga von Alvensleben leben und arbeiten in Bad Oldesloe in der Nähe von Hamburg. JB

*Der Sonnenschein*, 1972, Kunststoffdia, Mittelformat  
*Cactus 01*, 2011, Kunststoffnegativ, Großformat  
*Feet Charles Schulmann*, 1996 Kunststoffnegativ, Großformat  
Modeaufnahme für *Claudia Skoda*, 1976, Kunststoffdia, Kleinbildformat  
*Heinz Rudolf Kunze*, 1983, Kunststoffdia, Mittelformat  
*Shopping at Night, Los Angeles*, 1985, Kunststoffdia, Mittelformat  
*Flucht nach vorn*, 1983, Kunststoffdia, Mittelformat





318



319

Axel Heller, geboren 1962 in Rostock, absolvierte von 1978 bis 1981 eine Ausbildung zum Forstfacharbeiter mit Abitur. Nach Dienst in der NVA und Arbeit in verschiedenen Berufen ließ er sich von 1987 bis 1989 als Facharbeiter für zoologische Präparation ausbilden. Mitte der 1980er-Jahre begann er, ambitionierter zu fotografieren, u. a. 1988 in Paris. 1990 war er Mitbegründer der galerie refugium in Neustrelitz und ist seither als freier Fotograf tätig. Heller lebt, sofern er nicht auf Reisen ist, in Zippelow bei Neustrelitz. ●● Das Reisen, so Maik Buttler, ist Bedingung für die Fotografie Axel Hellers, Distanz jedoch nicht das einzige Motiv der Arbeit in der Fremde: Der Fotograf »ist auf der Suche nach dem Wesentlichen, dem Unverwechselbaren, nach den wenigen Orten, die Zeit, Geschichte und Menschenleben in einem ursächlich gewachsenen Zusammenhang vereinigen, Orte die für ihn das photographische Arbeiten erst ermöglichen, Orte die aussterben« (Maik Buttler, 2000). ●● Guatemala, Ecuador, Indien, China, Vietnam, Kuba, Äthiopien, Spanien, Rumänien, aber auch London und Paris zählen zu seinen oft mehrfach besuchten Zielen. Seit 1991 hat Heller Reisen buchstäblich in alle Welt unternommen, um traditionelle, von der Moderne bedrohte Lebenswelten mit seiner Leica festzuhalten, bevor sie endgültig vom Mahlstrom der Geschichte verschlungen werden. Eine ganze Reihe von Bildbänden ist daraus hervorgegangen, darunter *Bilder aus Lateinamerika* (1994), *Indien* (2008), *Maramures* (2015) sowie *Paris-Paris* (1994) und der retrospektiv angelegte Ausstellungskatalog *Photographie 1991-2012* (2012). ●● Seine sensiblen, durch klaren Bildaufbau und kompositorische Strenge bestechenden Bilder sind von großer ästhetischer Strahlkraft. Die meist bei natürlichem Licht aufgenommenen Fotografien sind kompromisslos, effektlos und klar, vermeiden das Spektakuläre und Sensationelle. Der Fotograf interessiert sich für die Poesie des Gewöhnlichen, die er in schier unendlichen Abstufungen von Grautönen mit seinen konsequent analog fotografierten und mit äußerster Sorgfalt abgezogenen Bildern einzufangen sucht. Die Fotografien, stets im wohltemperierten Schwarz-weiß gehalten, wollen nichts beweisen, wollen nicht als Ausdruck gesellschaftlichen Engagements und sozialen Gewissens aufgefasst werden, sondern den Moment zeigen – als öffne sich vor den Augen der Betrachter:innen eine unbekannte Welt, die nicht vertraute Klischeevorstellungen wiederholt, sondern das Fotografierte, abgelöst vom Abbild,

in Wesentliches transformiert. ●● Zu den von Heller meist besuchten Orten gehört die Maramureş, eine im Norden von Rumänien, nahe der ukrainischen Grenze gelegene Region, eine der abgelegensten Europas, in der die Zeit stehen geblieben zu sein scheint. Die Menschen in den einsamen Bergen und Tälern leben und arbeiten wie vor Jahrhunderten, die Jahreszeiten und ihre Feste bestimmten den Alltag seit jeher. Heller hat die Maramureş über zehn Jahre fotografiert, bevor sich – durch den schlechenden Einbruch der Moderne in ihrem Wesen bedroht – ihr Gesicht endgültig verändern wird. Jenseits schlichter Romantisierung des Landlebens stellen Hellers Fotografien die existenzielle Frage, wie viel Fortschritt der Mensch braucht oder wie viel davon er vertragen kann. ●● Jahrhunderte alte Riten faszinierten Heller auch in Spanien. In der Semana Santa, der Karwoche, ziehen vor allem im Süden des Landes Hunderte Fußprozessionen vor Tausenden Zuschauer:innen durch die Städte, als öffentliche Inszenierung von Leiden und Tod, gleichermaßen Glaubensbekenntnis wie Straßentheater. In Bruderschaften zusammen geschlossene Nazarenos, Büßer mit der charakteristischen Spitzhaube (Caroza), barfüßige Farricos mit Fackeln und Penitentes, die würdig und still unter der Last schwerer Kreuze oder Heiligenfiguren präsentierender Lafetten ächzen, vollziehen stumm, nur von dumpfen Trommelschlägen, Kettenrasseln oder vom Flamenco beeinflussten rhythmischen Gebetsgesängen unterbrochen, uralte Rituale um den Tod und die Auferstehung ihres Erlösers. Aus dem Geschehen zwischen feierlicher Andacht und Militanz, zwischen Fanatismus und Traditionspflege schafft der Fotograf eine neue transzendentale Bildwirklichkeit. ●● Bei Axel Heller, den Buttler als »Urgestein, unbequemes unverbesserliches Fossil« abseits aller Moden charakterisiert, kreisen Sterblichkeit und Glaube ebenso wie das Alltägliche, die Mühen von Mensch und Tier, als existenzielle Fragestellungen, als bildgewordene, sublimen Esszenen durch einen Bildkosmos fernab des nur Erlebten. Heller schafft Bilderwelten von höchster semantischer Eigenständigkeit. JB

Frau am Fenster, Paris, 1991, Silbergelatinepapier, 24 × 18 cm  
 Torero, Peñaranda de Duero, Spanien, 2011, Silbergelatinepapier, 30 × 40 cm  
 Prozession El Vitor, Mayorga, Spanien, 2014, Silbergelatinepapier, 30 × 40 cm  
 Prozession, Cabra, Spanien, 2017, Silbergelatinepapier, 30 × 40 cm  
 Büßer, Puente Genil, Spanien, 2017, Silbergelatinepapier, 30 × 40 cm  
 Sadhu, Allahabad, Indien, 2013, Silbergelatinepapier, 18 × 24 cm  
 Mann an einem Ghat, Varanasi, Indien, 2005, Silbergelatinepapier, 18 × 24 cm







360



361

Y  
E  
M  
E  
N  
S  
Y  
M  
E

Spezialisiert auf Reportage- und Porträtfotografie, hat sich Gaby Sommer einen Namen als Fotografin mit dem Gespür für den richtigen Augenblick gemacht. In den 1980er- und 1990er-Jahren war sie oft mittendrin im aktuellen Weltgeschehen und bei politischen Umbrüchen, fotografierte Friedensproteste ebenso hautnah wie prominente Persönlichkeiten und hochrangige Unternehmer. ●● Gabriele Sommer, geboren 1959 in Wiesbaden, arbeitete 1979/80 nach ihrem Abitur bei der Lokalredaktion der *Rhein-Zeitung* (Koblenz) in Bad Ems. Sie war von 1980 bis 1983 als feste freie Fotografin für die amerikanische Nachrichtenagentur Associated Press in Frankfurt (Main) tätig und dokumentierte in diesem Zeitraum u.a. die Hochzeit von Charles und Diana, die Rückkehr der US-Geiseln aus Teheran und die Demonstrationen an der Startbahn West des Flughafens Frankfurt (Main). ●● Danach war sie bis 1985 Deutschland-Korrespondentin der französischen Fotoagentur GAMMA und übernahm Aufträge für *Time*, *Gente* und *Paris Match*. Außerdem war sie Exklusiv-Fotografin bei den Dreharbeiten des Films *Das As der Asse* mit Jean-Paul Belmondo. 1985 wurde sie die erste akkreditierte Fotojournalistin der britischen Nachrichtenagentur *Reuters* in der DDR und leitete die von ihr aufgebaute Fotoredaktion in Westberlin bis Ende 1988. Als Fotokorrespondentin in der DDR unternahm sie zahlreiche Reisen, vorwiegend in osteuropäische Länder. Während ihrer längeren Aufenthalte in Moskau dokumentierte sie die Entwicklung der Perestroika in lebensnahen Reportagen und bezeichnete diese Jahre später als ihre wildesten und aufregendsten als Reporterin. Veröffentlicht wurden ihre Aufnahmen in *Newsweek*, *New York Times*, *Herald Tribune*, *The Independent*, *Liberation* oder *El País*. Ihr berühmtestes Bild aus dieser Periode ist der Bruderkuss zwischen Erich Honecker und Michail Gorbatschow beim SED-Parteikongress 1986 in Berlin, das damals um die Welt ging. ●● Der wachsende Widerstand gegen das DDR-Regime wurde während dieser Zeit eines ihrer zentralen Themen. Sie geriet bald in den Fokus der Stasi, die in ihrer Akte sogar Auszüge aus ihrem Tagebuch dokumentierte. Seit 1989 arbeitete sie als freiberufliche Fotografin mit den Schwerpunkten Porträt und Reportagen. Es entstanden Auftragsarbeiten für *Bunte*,

*Der Spiegel*, *McLean's*, *Die Woche*, *Werbens & Verkaufen*; 1993/94 dokumentierte sie zum Beispiel für eine *Spiegel*-Reportage zum Thema Okkultismus ungestellte Szenen mit Wicca-Gruppen und Satanismus-Ritualen. ●● Ab 1995 spezialisierte Sommer sich auf die professionelle Porträtfotografie: Vorstände aus Wirtschaft, Industrie, Politik und Verwaltung saßen für nationale und internationale PR-Aufträge – für Geschäftsberichte, Imagebroschüren und Firmenzeitschriften großer Konzerne – vor ihrer Kamera. Im Laufe ihrer Karriere gelangen ihr zahllose bewegende und authentische Bilder berühmter Persönlichkeiten, so von einer schallend lachenden Margaret Thatcher oder einer nachdenklichen Queen Elisabeth II. Außerdem entstanden zahlreiche Porträts von Schriftsteller:innen, beispielsweise von der kanadischen Schriftstellerin Margaret Atwood. ●● Gaby Sommer musste sich als meist einzige Frau im harten Konkurrenzkampf des männerdominierten Agenturjournalismus durchsetzen. Sie gilt als eine Vorreiterin für Fotojournalistinnen. Trotz gelegentlichem Spott und Anfeindungen, denen sie in den 1980er-Jahren ausgesetzt war, trat sie stets höflich und souverän auf, wie ihr Kollege Horst Faas über sie berichtete.

●● Nachdem Gaby Sommer lange in den Großstädten Berlin, Frankfurt (Main), Köln und Hamburg gelebt hatte, zog sie im Jahr 2002 wieder zurück in ihre Heimat nahe der Loreley im Mittelrheintal. Dort entstanden ihre freien Fotoprojekte *Heimat*, *Himmel auf Erden* und *Rheingold*. ●● 2005 wurde sie in das Kuratorium der Indochina Media Memorial Foundation berufen und bildete in Vietnam junge Fotografinnen aus. 2006 folgte die Berufung in die Deutsche Gesellschaft für Photographie (DGPh). Am 10. Oktober 2018 starb Gaby Sommer in Lierschied. IW

Friedensdemonstration im Bonner Hofgarten, 1983, Kunststoffdia, Kleinbildformat  
Soldaten mit Gasmasken während des NATO-Manövers »Flinker Igel«, Bayern, 1984, Kunststoffnegativ, Kleinbildformat  
Polnische Bischöfe beim Abflug von Papst Johannes Paul II. im Heliokopter nach seinem Besuch in Stettin (Szczecin), 1987, Kunststoffnegativ, Kleinbildformat  
Bruderkuss von Michail Gorbatschow und Erich Honecker auf dem 11. Parteitag der SED, Berlin, 1984, Kunststoffnegativ, Kleinbildformat  
Alec Guinness bei der Berlinale, Berlin, 1988, Kunststoffnegativ, Kleinbildformat



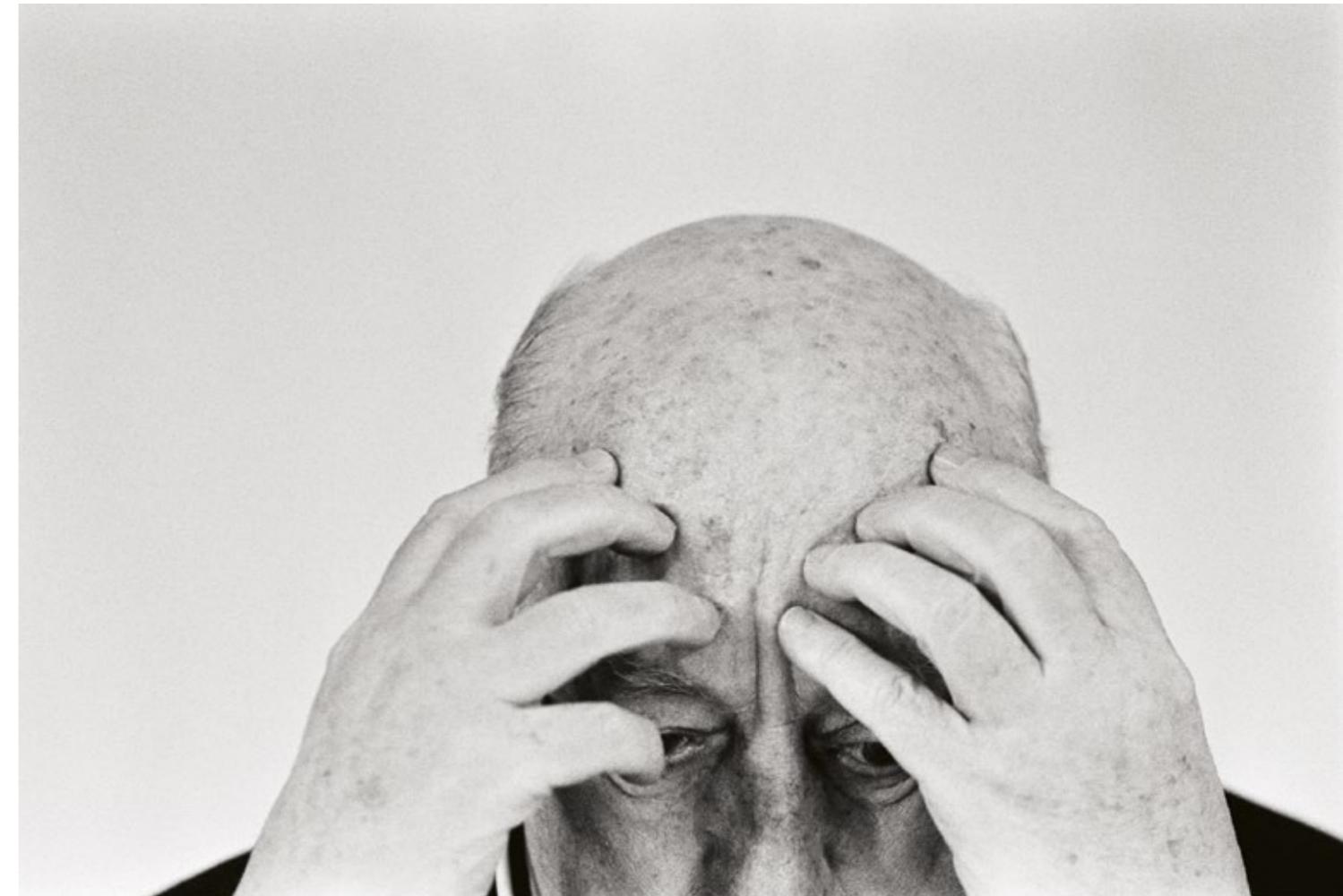




416



417



I  
U  
T  
H  
L  
Z  
J  
Σ  
H  
U  
K  
L

Freimund Leberecht Gottwald Edlich war als ein ab 1860 in Dresden wirkender Landschaftsmaler, Fotograf und Botaniker bekannt, wobei nur wenige biografische Daten zu ihm überliefert sind. Geboren wurde er 1836 in Klipphausen-Miltitz. Wohl ab 1862/63 war er Leiter des Photographischen Ateliers von Ferdinand Hecker in Dresden. In die Naturwissenschaftliche Gesellschaft Isis in Dresden wurde er 1868 aufgenommen. Im selben Jahr erschien im 34. Band der *Verhandlungen der Kaiserlichen Leopoldino-Carolinischen deutschen Akademie der Naturforscher* Edlichs bereits 1866 an die Akademie übergebene Abhandlung *Ueber die Bildung der Farrenwedel*, illustriert mit fünf Farblithografien. 1869 wurde er Mitglied der Akademie in der Sektion Botanik. ●● Zwischen 1863 und 1891 war Freimund Edlich als Fotograf unter verschiedenen Adressen verzeichnet, so zum Beispiel 1868 in der Poliergasse 11, zuletzt in der Falkenstraße 20. Auf Etiketten firmierte er auch als »Photo und Verlag«. Nach seinem Tod 1891 in Dresden führte die Witwe Ida Auguste Edlich das Fotografengeschäft am letzten Standort weiter.

●● Zeitlich parallel und inhaltlich verwandt mit Hermann Krone und August Kotzsch betätigte sich Freimund Edlich als Fotograf vor allem in den Bereichen Stadtdokumentation und Landschaftsfotografie. Der Großteil des bislang bekannten Werkes entstand in den 1880er-Jahren. ●● In Dresden fotografierte Edlich zentrale Bauwerke und Plätze wie den Zwinger, das Residenzschloss, die Oper, die Sophienkirche oder den Altmarkt. Neben erzählerischen Veduten, die den »Canalloblick« aufgreifen, finden sich auch eher dokumentarische Aufnahmen, die auf die detaillierte Erfassung von Architektur zielen. Edlichs besondere Stärke aber lag in der Landschaftsfotografie, für die er auf die Bildsprache der ausgehenden Romantik zurückgriff. Regionale Schwerpunkte sind die Sächsische und die Böhmischa Schweiz sowie das Osterzgebirge. Dramatische Sandsteinfelsformationen, enge Schluchten und Gründe, aber ebenso sanfte Täler und Wiesen waren seine bevorzugten Sujets. Neben mitunter nicht lokalisierbaren Naturmotiven befinden sich viele

bekannte Orte in Edlichs Portfolio. ●● Die Menschen auf der Aussichtsplattform auf der Bastei oder die Gastwirtschaft unterhalb des Prebischtors zeugen von der touristischen Erschließung und Nutzung dieser Sehenswürdigkeiten, und an Besucher:innen der Region waren Edlichs Fotografien als Souvenirs sicherlich adressiert. Eine typografische Beschriftung eines Untersatzkartons mit »Sächs.-Böhmischa Schweiz« und der Angabe »Phot. & Verlag v. Freimund Edlich, Dresden« deutet darauf hin, dass er seine Motive als Serien vertrieb. ●● Mediengeschichtlich interessant sind wahrscheinlich mittels Negativmontage hergestellte Nachaufnahmen, bei denen eine Landschaft oder eine Ansicht des Dresdner Stallhofs mit einem von einem Wolkenschleier verdeckten Mond kombiniert wird, um eine geheimnisvoll anmutende Stimmung zu erzeugen. In einigen Naturstudien aber weist Edlichs Bildsprache – manchmal in frappanter Ähnlichkeit zu August Kotzsch – auf die stilistischen Tendenzen der 1920er-Jahre voraus. Wenn er leicht schräg und in Draufsicht die Wurzeln einer Buche in den Fokus rückt oder drei schlanke Fichtenstämme als strenge Vertikalen fotografiert, klingt formal an, was sich im Neuen Sehen im frühen 20. Jahrhundert ausdifferenzieren wird. AM

Eingerüstete Annenkirche, Dresden, 1894, Albuminpapier, 29,3 x 24,8 cm  
Im Stallhof des Dresdner Residenzschlosses, um 1880, Albuminpapier, 31,1 x 24,9 cm  
Felsen in einem Fluss, 1887, Albuminpapier, 30,5 x 24,5 cm  
Naturstudie mit drei Fichtenstämmen, 1870–1891, Albuminpapier, 29,7 x 23 cm  
Naturstudie mit Wurzeln einer Rotbuche, 1870–1891, Albuminpapier, 29 x 22,8 cm





458



459



460



461

U

A

W

M

Z

H

H

S

U

W

J

Uwe Steinberg gehört zu den interessantesten Vertretern einer Fotograf:innengeneration, die ab den 1960er-Jahren eine eigenständige Bildsprache der Fotografie in der DDR geprägt hat. Seine Fotografien zeigen ihn als aufmerksamen Beobachter des Lebens, der das gesamte Spektrum des sozialen Daseins in den Blick genommen hat. Immer wieder vermochte er, den gewöhnlichen Alltag mit hoher Präzision ins Bild zu setzen und die im Medium Fotografie angelegte Distanz durch emotionale Nähe, durch tief menschliche Zuneigung zu überwinden. Das Œuvre Steinbergs unterstreicht eindrucksvoll, dass die Geschichte der Fotografie in der DDR ohne die Aufnahmen der Bildjournalist:innen nicht zu schreiben ist. ● ● Im Januar 1945 gelang der Familie des am 22. Oktober 1942 in Breslau (Wrocław) geborenen Fotografen die Flucht nach Westdeutschland. Aufgewachsen ist Steinberg im hessischen Jesberg, in Reutlingen und Düsseldorf. Nach dem Verbot der KPD, der Steinbergs Vater, der Journalist und Schriftsteller Werner Steinberg, bereits seit 1932 angehörte, folgte 1957 die Übersiedlung der Familie in die DDR, zunächst nach Leipzig. Nachdem Steinberg bereits in früheren Jahren erste fotografische Versuche mit einer Box-Kamera unternommen hatte, kaufte er sich eine EXA und begann, sich neben dem Selbststudium von Fachliteratur aktiv in Fotozirkeln zu betätigen. Nach einem weiteren Umzug 1959 nach Dessau wurde Steinberg um 1960 Mitglied der Fotoleistungsgruppe novum des Kulturbunds und Leiter eines Schul- und Betriebsfotozirkels. In ersten Ausstellungen und durch Veröffentlichungen, u. a. in *Foto-Falter*, erhielt er bald Anerkennung. ● ● Nach Abitur und Wehrdienst arbeitete Uwe Steinberg ab 1963 als Laborant bei ADN-Zentralbild in Berlin, in seiner Freizeit fotografierte er nach eigener Aussage »abgeblätterten Putz und einsam vereinzelte Menschen«. Steinberg orientierte sich dabei vor allem an aktueller polnischer Fotografie, deren Subjektivität ihn reizte. Einige Kollegen waren ob dieser von ihm gemachten Bilder offenbar schockiert. Es grässerte die Auffassung, er sei mit seiner Haltung in einer sozialistischen Bildagentur fehl am Platz. Man spannte ihn jedoch mit Horst Sturm, dem zu dieser Zeit besten Fotografen bei ADN, zusammen, der eine Mentschaft für ihn übernahm und ihm die Ausbildung zum Bildreporter ermöglichte. ● ● In dieser Zeit erlebte Steinberg die um 1963 einsetzende, endlose Diskussion um die Qualität von Nachrichtenfotos, die unter Beteiligung von Sturm 1965 zur Gründung der Fotografengruppe Signum führte, hautnah mit, ebenso den ständigen Zwiespalt zwischen künstlerischer Freiheit und den selten ideologiefreien Aufträgen. Sein Vor-

Jugendtreffen, Berlin, 1976, Silbergelatinepapier, 40 × 30 cm

VEB Elektrokohle Lichtenberg, Berlin, 1968, Silbergelatinepapier, 30 × 40 cm

VEB Elektrokohle Lichtenberg, Berlin, 1968, Silbergelatinepapier, 30 × 40 cm

Junge Arbeiterinnen in der Pause, VEB Oberlausitzer Glaswerke Weißwasser, 1970, Silbergelatinepapier, 30 × 40 cm

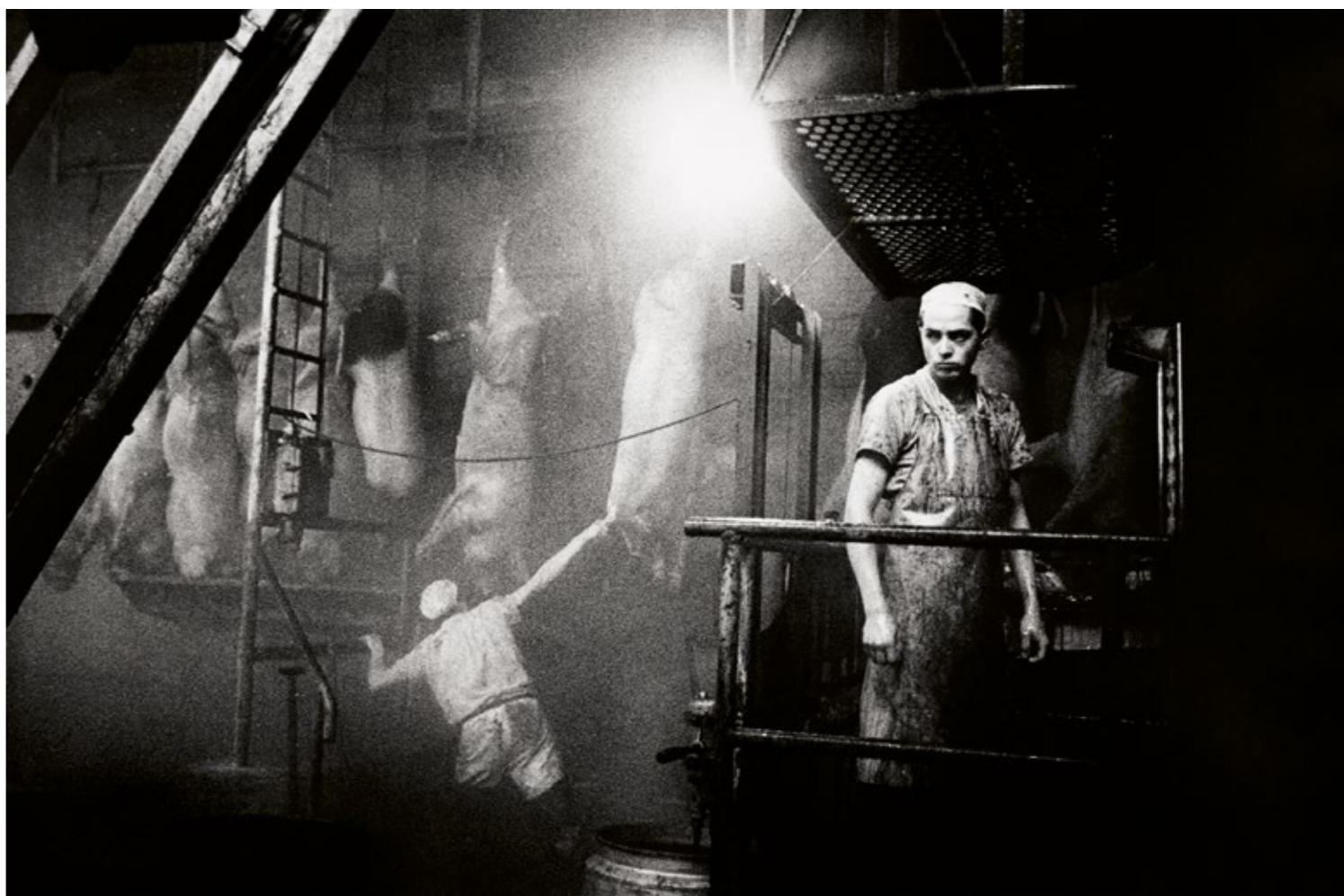
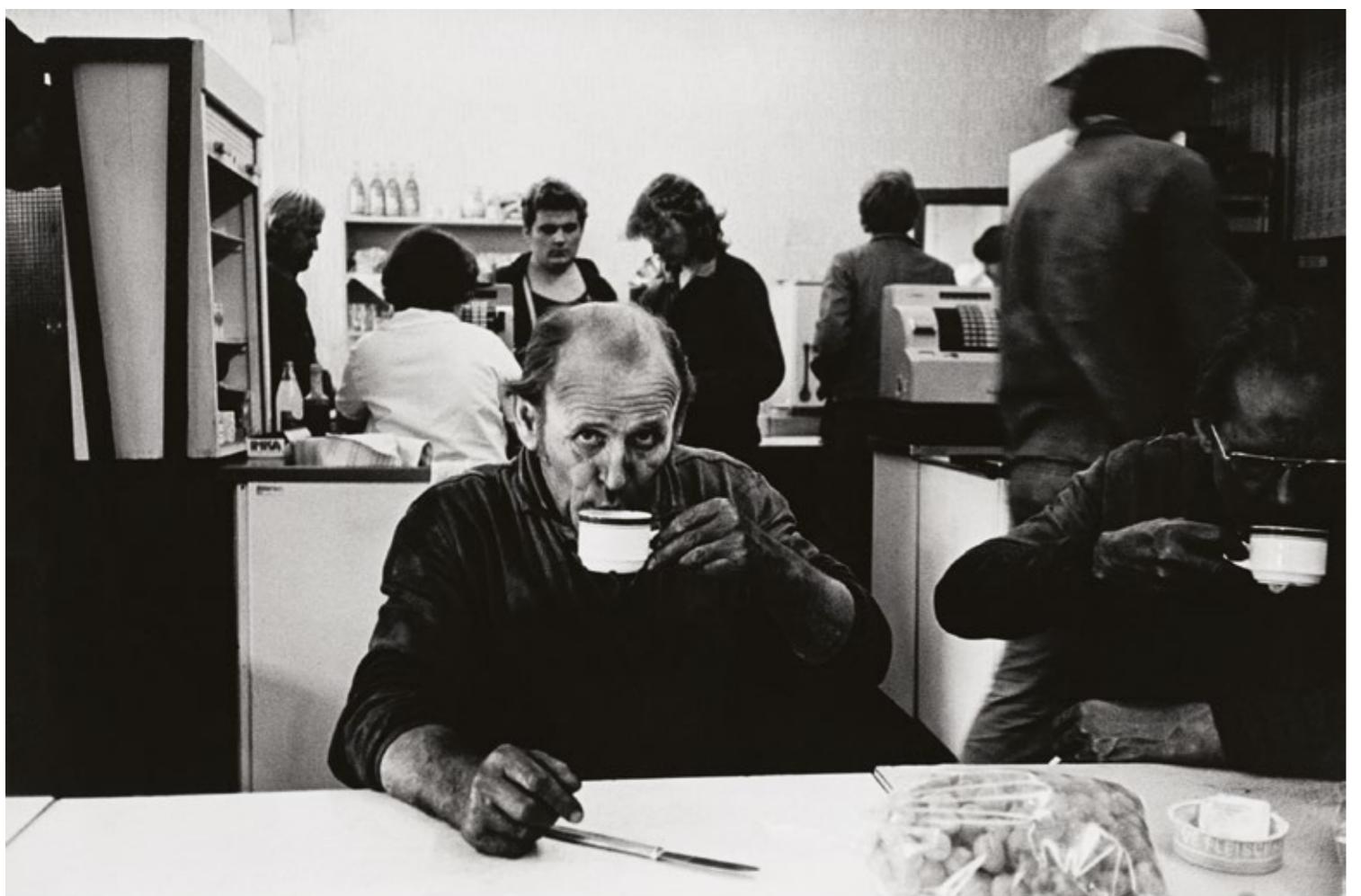
Zentralviehhof, Berlin, 1973, Silbergelatinepapier, 30 × 40 cm

Schönhauser Allee, Berlin, um 1965, Silbergelatinepapier, 30 × 40 cm

Mädchen an der Haltestelle, Berlin, 1963, Silbergelatinepapier, 30 × 40 cm

bild Horst Sturm, so Steinberg 1984, »lehnte es ab, den geforderten Optimismus vor der Kamera fürs Bild zu inszenieren, sondern beobachtete die Menschen, machte wahre Fotos«. Diesem Impetus folgte auch Steinberg – in ständigem Spagat zwischen Aufträgen des Bilderdiensts und Selbstauftrag. Jenseits von inszenierten Aufnahmen zeigen seine stilleren Bilder den Verfall des Sozialismus, die Tristesse hinter den Kulissen und zugleich eine unspektakuläre Schönheit. ● ● Der Ausbildung folgte 1966 ein nebenberufliches Fernstudium an der Leipziger Fachschule der Journalistik, gleichzeitig entwickelte sich Steinberg zu einem renommierten Bildjournalisten, der sich mit der Bildpraxis seiner Agentur auf längere Sicht allerdings nicht versöhnen mochte. Nach Abschluss des Studiums, 1969, im selben Jahr, in dem die zunehmend kritisch betrachtete Gruppe Signum aufgelöst wurde, fand sich unter aktiver Mitwirkung Steinbergs eine jüngere Generation von Fotograf:innen zusammen und gründete die Gruppe Jugendfoto Berlin, die einen »glaubwürdigen Bildjournalismus« anstrebte. Mitglieder der bis 1979 bestehenden Gruppe waren neben Uwe Steinberg u. a. Christian Borchert, Ulrich Burchert und Steinbergs jüngerer Bruder Detlev, der 2021 resümierte: »Wir haben immer wieder Dinge fotografiert, für die ein gesellschaftliches Interesse bestehen müsste, stellten aber oft das Gegenteil fest. Wir haben die Bilder trotzdem gemacht, um das wahre Leben zu reflektieren – wir haben die Menschen differenziert abgelichtet, jenseits der Jubelparaden« (Detlev Steinberg, o.J.). ● ● Weiterhin unzufrieden mit seiner Agenturtätigkeit wechselte Steinberg 1970 zur *Neuen Berliner Illustrierten (NBI)*, doch auch dort konnten nicht alle Lebensbereiche aus dem DDR-Alltag gezeigt werden. Aber er konnte nun reisen, im In- und Ausland, u. a. nach Kambodscha und Vietnam. Er wirkte als Ausbilder bei Fotolehrgängen des Verbands der Journalisten der DDR (VdJ) und gab 1972 und 1974 Kurse für ägyptische Journalist:innen in Kairo, außerdem begann er, freiberuflich als Bildreporter und an Buchprojekten zu arbeiten. 1974 nahm er ein Studium der Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig bei Horst Thorau auf. Die Abschlussarbeit entstand 1978 im Zusammenhang mit Auftritten der avantgardistisch geprägten Dresdner Liedertheatergruppe Schicht, die ähnlich wie der Fotograf versuchte, Loyalität zur marxistischen gesellschaftlichen Idee mit Kritik an den herrschenden Verhältnissen zu verbinden. Bereits seit Anfang der 1970er-Jahre war Steinberg in zentralen DDR-Ausstellungen präsent, u. a. in der 1. *Porträtfotoschau der DDR* in Berlin 1971 und der IX. *Kunstaustellung der DDR* 1982/83 sowie in der Ausstellung *Fotografie in der Deutschen Demokratischen Republik*, die 1979 im Kölner Gürzenich gezeigt wurde. ● ● Das seit 1982 zusammen mit Irina Liebmann geplante Buchprojekt *Große Hamburger Straße* konnte er nicht mehr realisieren. Steinberg starb am 8. April 1983 in Budapest an den Folgen eines Verkehrsunfalls. JB







552



553



100 Jahre Deutsche Fotothek sind 100 Jahre Entwicklung und Veränderung. Namen und Standorte haben gewechselt, Funktionen und Aufgaben haben sich gewandelt, Sammlungsprofile wurden geschärft. Heute ist die Deutsche Fotothek mit ihrem Profil als *Archiv der Fotografen* eines der bedeutendsten Bildarchive in Europa.

Das Buch blickt zurück auf eine wechselvolle Geschichte und vor allem auf das, was die Institution heute ausmacht: ein zentraler Ort zu sein für die Bewahrung, Erforschung und Vermittlung des fotografischen Erbes.

Anhand von 100 Positionen wird das ganze Spektrum dessen aufgeblättert, was Fotografie ist: Dokumentation, Kunst, Reportage, Werbung oder Experiment – mit vielen bekannten Fotograf:innen und solchen, die neu oder wieder zu entdecken sind.

Der abwechslungsreiche Bildparcours durch die Fotografiegeschichte bietet überraschende und assoziationsreiche Begegnungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Ost und West, zwischen Nah und Fern und zeigt die Vielfalt der Sammlung.

**deutsche  
fotothek**  
POWERED BY SLUB



**SANDSTEIN**